LEMIERRES TRAGÖDIEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

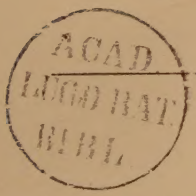
UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT

VON

HANS WIENHOLD

AUS FRANKFURT A. O.



LEIPZIG 1905.
VERLAG VON DR. SEELE & CO.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Wülker.

Leipzig, den 20. Februar 1905.

Der Procancellar.

Seeliger.

Meinen lieben Eltern.

Inhalt.

	Seite
I. Einleitung	1
II. Hypermnestre	24
III. Térée	37
IV. Idoménée	49
V. Artaxerce	60
VI. Barnevelt	71
VII. Guillaume Tell	82
VIII. La Veuve du Malabar	100
IX. Gesamtbetrachtung	111
Anhang I. Bibliographie	153
Anhang II. Bühnenstatistik	157

Vorbemerkung. Angaben wie „II, p. 317“ oder „II, 288“ ohne näheren Hinweis beziehen sich auf Band und Seite der Ausgabe von Périn (Anhang I, No. 1); „II, sc. 3“ bedeutet Akt II, Szene 3. und „II, v. 77“: Akt II, Vers 77. Die Verszählung geschieht nach der eben zit. Ausgabe, deren Text durch Vergleichung mit den anderen Ausgaben berichtigt wurde.

I.

Einleitung.

1. Leben Lemierres. — 2. Seine Persönlichkeit: Charakter, Umgang und Kenntnisse, Kunst und Poesie, Zeitströmungen. — 3. Werke.

---

1. Nur wenig Tatsächliches ist über das Leben des französischen Tragödiendichters Antoine-Marin Lemierre (Le Mierre, Le Mière etc.) bekannt. Er wurde zu Paris am 12. Januar 1723[1]) als Sohn armer Eltern[2]) geboren, die ihm durch Opfer den Besuch eines „Collège de l'Université" ermöglichten. Der Erfolg seiner hier verfaßten lateinischen Preisgedichte, von denen Périn eines abdruckt, — Origo pellitae manicae et adhaerentis zonae, vulgo le manchon à ceinture — läßt ihn noch im Alter mit Rührung an die Schulzeit zurückblicken,

---

[1]) Für dieses Jahr sind Quérard, Hoefer, La Grande Encyclopédie etc. und vor allem Laharpe (X, 264) mit seiner kategorischen Behauptung: „[Lemierre] ne débute au théâtre qu'avec trente-six ans [1758]"; er kannte seinen Nebenbuhler sicher persönlich. Das späte Debut ist bei L.'s Charakter gar nicht unerklärlich, und doch veranlaßt es den Herausgeber des „Répertoire ff." (Bibliographie No. 5) zu der kühnen Annahme, er habe sein Erstlingswerk zehn Jahre lang unaufgeführt mit sich herumgetragen. Zwar entgeht man dieser Schwierigkeit, wenn man einfach, mit Périn, Vapereau, Jœcher u. a. 1733 als Geburtsjahr annimmt; dagegen sprechen aber unbedingt die Schlüsse, die man aus einigen datierbaren Gelegenheitsgedichten, sowie aus dem Aufhören seiner lit. Tätigkeit auf sein Alter ziehen muß. Das Jahr 1721 endlich gibt allein Fayolle (Bibliogr. No. 2) an, offenbar falsch.

[2]) Périn: Si les renseignemens que nous nous sommes procurés sont exacts, son père exerçait la profession d'éperonnier.

und mit Recht bezieht man die folgenden Verse der „Fastes“ (Chant XI.) auf ihn selbst, der schon früh den Stolz „literarischer“ Siege fühlen durfte (III, p. 112):

J'entends nommer l'enfant que le talent signale:
Place au vainqueur, il passe, il reçoit le laurier
Au bruit de la timbale et du clairon guerrier:
Jamais triomphateur dans la poudre olympique,
Jamais la palme au front poëte dramatique
N'a senti le plaisir plus avant dans son cœur.
. . . . Qu'au sortir de ces lieux il lui tarde en chemin
De revoir ses parens, les palmes à la main!
Sa mère l'attendait, et pleine d'allégresse,
Contre son sein ému le presse avec tendresse . . . .

In z. T. eigentümlicher Weise hat er nach Vaperau die Zeit nach dem Verlassen der Schule ausgefüllt: Se trouvant sans ressources, il sollicita et obtint à l'église Saint-Paul la place d'aide-sacristain, et la rendit assez lucrative en composant des sermons pour des abbés qui les lui payaient. D'Olivet lui confia la correction des épreuves de son édition de Cicéron, et lui facilita son entrée au Collège d'Harcourt, comme sous-maître de rhétorique. Mag er nun auf diese oder andere Beschäftigungen verfallen sein, fest steht, daß die Gunst des Fermier Général Dupin († 1769) ihn zu rechter Zeit von den drückendsten Sorgen erlöste, und daß er sich infolgedessen ganz seiner Lebensaufgabe widmen konnte, nämlich der Poesie; vgl. III, p. 297 „Au Cardinal du Perron“ († 1618):

Cet art qui, parmi tes travaux,
Te consolait de l'éminence,
Me sert d'étude et d'existence,
Et ne servait qu'à ton repos.

Seine ersten literarischen Versuche bestehen in Preisgedichten für die Akademie vom Jahre 1753 an, mit denen er mehrere Male nach einander siegte, und die er als Vorbereitung für die nun folgenden größeren Arbeiten ansah. Seine von 1758 bis 1770 ohne längere Unterbrechung verfaßten sieben Tragödien wurden sämtlich am Théâtre Français

angenommen und mit Ausnahme von „Barnevelt“ auch stets sofort gespielt, um kurz danach gedruckt zu werden. In dieselbe Zeit fallen die zwei beschreibenden Gedichte „La Peinture“ 1769 und „Les Fastes ou les Usages de l'Année, poëme en seize chants“ 1779. Das Erstere durfte er noch im Jahre des Erscheinens in einem Saale des Louvre einer zahlreichen Gesellschaft von Künstlern etc. vorlesen; vgl. „Fastes“ t. III, p. 119:

[Je sors, et] l'on m'entraîne en ces murs où ma voix
Osa chanter un jour la peinture et ses lois . . . .

mit dem stolzen Zusatz in der Anmerkung: c'est la première lecture publique qui ait été faite dans une académie, par un homme qui n'en était pas. Cette séance a été consignée par le secrétaire dans les registres de cette compagnie. — Sein Streben, in die Académie Française aufgenommen zu werden, wurde endlich von Erfolg gekrönt, nachdem ihn seine Hoffnungen mehrmals betrogen hatten; auf das erste Mißlingen spielt Voltaires Korrespondenz 1771 an (Œuvres 47, 395). Le sujet en question (= L) serait excellent pour l'Académie de Zug ou de Schaffhouse, — und eine andere vergebliche Aufstellung war 1777 nach Gressets Tode erfolgt (Corr. lit. XII, 37: ses droits sont à découvert).[1]) Am 30. November 1780 wählte man ihn an Stelle des Abbé Batteux „auf Drängen des Publikums“,[2]) und am 25. Januar des folgenden Jahres wurde er feierlich aufgenommen. Seine Antrittsrede (bei

[1]) Er war auch bei den Wahlen von Ducis u. Chabanon aufgestellt; vgl. Laharpe, Œuvres XI, 109 u. 226 („le vétéran des candidats“).

[2]) Das läßt auch die Antwortrede des Abbé Delille (bei Périn I, p. 13—24) deutlich spüren, und zwar nicht nur in dem zweifelhaften Komplimente des Anfangs: L'Académie répond ordinairement au public du choix de ses membres: aujourd'hui c'est le public qui est garant du vôtre; c'est lui qui a sollicité pour vous, et jamais sollicitation n'a été plus pressante, ni plus honorable. Il est vrai que vous avez vous-même brigué son suffrage et sa faveur de la manière la plus puissante et la plus sûre, par vos talens et vos ouvrages. — Er vermeidet sichtlich das direkte Lob, und den beschreibenden Gedichten gegenüber kommen die Tragödien sehr dürftig weg.

Périn I p. 1—12) war wider Erwarten maßvoll, würdig und freimütig (Corr. lit. XII, 469): La place que vous m'accordez est d'autant plus flatteuse pour moi, que ne l'ayant sollicitée que par mes écrits, je serais presque tenté de croire que je n'ai eu affaire qu'à des juges . . . Je ne voulais tenir que de votre estime la place que j'ambitionnais, sûr qu'avec des efforts suivis dans la carrière des lettres, des liaisons aussi honorables que les vôtres ne pouvaient m'échapper. So hatte er doch noch, obgleich erst im Alter von 58 Jahren, das ersehnte Ziel erreicht, und seine hoffnungsfrohen Worte in den „Fastes" (XI) anläßlich der akad. Preisverteilung waren in Erfüllung gegangen:

Jeune écrivain . . . .
Ta première couronne attend des rejetons,
Tu vas à l'avenir ceindre encor ces festons,
Et tel cueille trois fois la palme proposée,
Qui des quarante un jour s'ouvrira l'Elysée. —

Erst um diese Zeit hat er sich auch verheiratet; Périn berichtet (1810) von seiner weit jüngeren Gattin, daß sie sein Andenken in Ehren halte, und nach Fayolle (1811) besaß sie sogar „une correspondance inédite [de L] avec Jean-Jacques Rousseau" (?). Die Heirat fällt frühestens ins Jahr 1780, welches die glänzende „reprise" der Tragödie „La Veuve du Malabar" brachte, — aber noch vor 1782, dem Erscheinungsjahre seiner „Pièces fugitives", die ein Gedicht „A ma Femme, le jour de notre mariage" enthalten (III, p. 446):

Ta jeune main me tresse une couronne
Qui me ramène aux plus beaux de mes ans;
Ainsi souvent il est plus d'un automne
Dont les beaux jours valent ceux du printems.

C'était pour toi que ma muse était fière
De ces lauriers cueillis au Malabar; (s. o.)
Je te portais ma gloire toute entière,
Et j'enchaînais le parterre à ton char.

Au fond du cœur je garderai la flèche
Dont tes regards m'ont blessé sans retour.
La faux du tems facilement s'ébrèche
Contre les traits du véritable amour.

Von nun an trat er öffentlich nur noch in einigen Sitzungen der Akademie mit Vorlesungen eigner Werke und mit einer Erwiderungsrede an seinen aufgenommenen Freund Sedaine (27. April 1786) hervor. Während seine Erfolge auf der Bühne wuchsen, zog er sich, der Volksgunst überdrüssig, mehr und mehr ins Privatleben zurück. Die letzten Jahre des Ancien Régime sollen ihm eine mäßige Pension vom Hofe gebracht haben, deren ihn die Revolution beraubte (Jœcher). Doch wartete seiner noch ein letzter Triumph: die 1766 verschmähte Tragödie „Barnevelt" kam 1790 durch den Umschlag der Zeiten zu ihrem Rechte, ohne doch dem alternden Dichter neuen Lebensmut einzuflößen. Schon die Tragödie „Céramis", 1785 gespielt, hatte er ungedruckt gelassen, und die letzte, „Virginie", gab er trotz des Erfolges von „Barnevelt" nicht einmal zur Aufführung frei, denn er pflegte zu sagen: La tragédie court les rues (derselbe Ausspruch 1792 von Ducis, zitiert in Jusserand, Shakespeare en France p. 349). Erschreckt durch das erregte Treiben in dem Paris der beginnenden Revolution, vertauschte er die Hauptstadt mit dem friedlicheren Saint-Germain-en-Laye; die staatliche Umwälzung, deren anfänglich gute Resultate er noch 1791 in seiner Vorrede zu „Barnevelt" gepriesen hatte,[1]) wirkte umso zerstörender auf sein Gemüt ein, als er die Schuld daran zum guten Teil sich selbst zuschrieb; anfang 1793 soll er gesagt haben (Fayolle p. XVIII): Je me repentirai toute ma vie d'avoir fait „Guil-

[1]) II 288: Qu'on me permette encor de me savoir gré d'avoir traité des sujets patriotiques si long-tems avant la révolution, et lorsqu'il était impossible de prévoir le grand changement qui devait arriver dans notre monarchie; c'est un hommage prophétique que je rendais d'avance à l'esprit public dont nous devions être un jour animés sous un roi vertueux, qui, dès son avènement au trône, a repoussé la flatterie, et mérité dès-lors de régner sur un peuple libre.

laume Tell"; cette pièce est une des principales causes de la Révolution: j'en mourrai de chagrin. Man kann sich denken, welch' entsetzlichen Eindruck unter diesen Umständen besonders die Hinrichtung des geliebten Königs, den er so oft in aufrichtigen Worten gefeiert hatte, auf den Unglücklichen gemacht haben muß. Die treue Sorge seiner Gattin linderte zwar den Jammer einer „affreuse vieillesse" (Laharpe), doch starb er in der Tat schon Mitte 1793[1]) im Alter von 70 Jahren, nachdem er schon längere Zeit den Vollbesitz seiner geistigen Kräfte verloren hatte (Périn: tombé dans l'enfance), ohne Nachkommen.

Die Behauptung des Referenten in der „Neuen Bibliothek", daß die Revolution für ihren unfreiwilligen Apologeten Ehrungen beabsichtigt hätte, geht zurück auf den Antrag des Jakobiners Couthon in der Konventssitzung vom 2. August 1793, daß Freiheitsstücke wie „Brutus, Guillaume Tel (!), Cayus Graccus" u. a. auf Staatskosten aufgeführt werden sollten,[2]) der aber wegen eines Zwischenfalls scheinbar nicht zur Abstimmung gelangte. Durch Dekret vom 3. Januar 1795[3])

---

[1]) Das Datum ist ganz unsicher: Quérard gibt den 29. Juni, andere Ende Juli, die meisten aber den 4. Juli an. Die Todesnachricht im Moniteur vom 7. Mai 1793 (La république des lettres vient de perdre les citoyens Delaplace et Lemierre . . .) beruht demgegenüber sicher auf falscher Information, nahegelegt durch seine schwere Krankheit.

[2]) vgl. unten Guillaume Tell § 1; Begründung des Antrags: Le Comité chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion, a pensé que les théâtres n'étaient point à négliger dans les circonstances actuelles. Ils ont trop souvent servi la tyrannie; il faut enfin qu'ils servent aussi la liberté. Neue Bibl. S. 139: Die Nation wollte . . das Trauerspiel Tell an den feyerlichsten Festen aufführen lassen. Ach! Lemierre genoß dieser verdienten Ehre nicht . . .

[3]) Moniteur 1795 No. 107 Septidi 17 Nivôse, l'an III. Convention Nationale. Chénier propose le décret et la liste suivante (300000 ℔ sollen von der Commission exécutive de l'instruction publique verteil werden, u. zw.): Trois mille livres à chacun des citoyens: (an 26. Stelle) „Lemierre (la veuve de)". Die Verteilung berücksichtigte vor allem solche „hommes de lettres qui, par leur position, avaient des droits plus pressans aux secours décrétés par la Convention".

endlich wurde seiner in ärmlichen Verhältnissen lebenden Witwe auf Antrag (M.-J.) Chéniers eine Unterstützung von 3000 Livres zugeschrieben, wodurch die Revolution sich dafür erkenntlich zeigte, daß der Dichter noch in der Zeit der Tyrannenherrschaft offen ihre Prinzipien von der Bühne herab verkündigt hatte.

2. Damit sind die Tatsachen über Lemierres äußeres Leben ziemlich erschöpft. So wenig zahlreich sie sind, genügen sie doch schon, um die Bescheidenheit der Rolle zu erweisen, die ihm auf der Lebensbühne beschieden war. Aber wenn er auch nie in der vornehmen Gesellschaft zu irgendwelchem Einfluß gelangte — weswegen auch die Hilfe der zahlreichen Briefwechsel der Zeit vergeblich für seine Biographie in Anspruch genommen wird (Galiani, Mlle. du Deffand etc.; auch Marmontels Memoiren schweigen) — so bürgt doch die Fülle der von ihm berichteten Anekdoten dafür, daß seine Persönlichkeit sich in hohem Maße der Gunst des Volkes erfreute. Daher auch der herablassend vornehme Ton, den Grimm in seiner Korrespondenz ihm gegenüber anschlägt, daher die ewigen Zurückweisungen der Akademie; vgl. Laharpe (Œuvres XI 280): le Mierre a la voix publique qui n'est pas toujours la plus forte. Wie konnte dieses vornehme Institut, das eifersüchtig wachte über die „considération personnelle de ses membres", einen Mann aufnehmen, [qui] s'est donné dans le monde une existence ridicule, en ne s'y montrant que comme une espèce de métromane bouffon, lisant ses vers au premier venu . . . tout le monde se moque de lui! (ibid. XI 109). Dazu kam die notorische Nachlässigkeit in seinem Äußeren, die ihn in Grimms Augen für die Akademie unmöglich machte (Corr. lit. XII 266). Allen diesen gewichtigen Gründen gegenüber fand Lemierre Trost in seinem starken Selbstbewußtsein, das in seinen Auswüchsen den Zeitgenossen oft genug Stoff zum Lachen gab, und von dem manches Geschichtchen berichtet wird. So soll er einst in der Bibliothek eines Freundes (Roucher), sich allein glaubend, eine Büste Voltaires mit den Worten apostrophiert haben:

Ah! coquin, tu voudrais bien avoir fait ma Veuve. Dazu paßt, was Fayolle (Ausg. No. 2) als seine Worte angibt: Je conviens qu'il y a de Corneille à moi une grande distance, mais entre Voltaire et moi il n'y a qu'un saut de loup. Ein anderes Beispiel: Als er und sein Hauptnebenbuhler de Belloy sich einst dem greisen Voltaire vorstellten und dieser sie als die gegenwärtig ersten tragischen Dichter Frankreichs begrüßte, glaubte L. alles Ernstes, das Lob bezöge sich nur auf ihn selbst, und machte sich über den „armen Debelloy" lustig, den Voltaire durch einen Vergleich mit ihm nur habe verhöhnen wollen. Derselbe Voltaire hatte aus Anlaß des „Guillaume Tell", „vor Lachen erstickend" zu Laharpe geäußert: Il n'y a rien a dire contre l'ouvrage; il est écrit en langue du pays (Lah., Œuvres XIII 182).

Diese Anekdoten zeigen seine Eigenliebe in ihrer ganzen Harmlosigkeit, ja, Périn behauptet (p. CLVII), il régnait dans ses discours tant de bonhomie et de naïveté, ... qu'on aimait, chose rare, à l'entendre se louer lui-même. Daß der kaum mittelgroße Mann mit den lebhaften, durchdringenden Augen sich seiner Würde wohl bewußt war, bewies er auch durch seine gönnerhafte Miene aufstrebenden Talenten gegenüber, die er im Theater gegen den Unwillen des Publikums in Schutz zu nehmen suchte (Périn). Eigentümlich sympathisch berührt die aus allen Lächerlichkeiten hervorsehende Offenheit seines Charakters, die ihn jeden unredlichen Weg zur Berühmtheit verschmähen ließ (III, p. 404):

Quant à moi que jamais n'entête
L'odeur d'un encens avili,
Qui ne fais cas que de l'honnête,
Dût-il ne mener qu'à l'oubli,
C'est sans nul regret que je m'ôte
Plus d'un moyen d'être cité,
Et que je demeure à mi-côte
Du mont de la célébrité.

Allerdings machte sich diese Offenheit nicht immer in den Formen Luft, welche die eleganten Besucher der Salons für

unumgänglich hielten. Dafür ist ihnen sicher der Dichter sittlich überlegen, der (Fastes, XI Ende) seiner ehrlichen Entrüstung gegen schlüpfrige, den Launen eines verderbten reichen Mannes schmeichelnde Gemälde Worte leiht, der sich bis zuletzt nicht gescheut hat, seine etwas altväterlichen Sitten zu bewahren, in unverwüstlich guter Laune, trotz des Hagels von Epigrammen, die in dem spottlustigen Paris natürlich mit Freuden kolportiert wurden. Oft hat man ihn gesehen, wie er sein mit der Feder mühsam verdientes Geld seiner alten Mutter nach Villers-le-Bel zu Fuße hinaustrug. Aber auch er, der sich manchmal, „bien loin de l'esprit du jour" fühlte, der für sich in Anspruch nahm „un cœur sincère Qui suit peu le chemin battu" (III, p. 334), auch er kann die Zugehörigkeit zu seiner Zeit nicht verleugnen. Seine Lebensauffassung geht nicht in die Tiefe, und das erste Ziel ist ihm das Glück; da er aber weiß, daß dieses eine Steuer verlangt (III, p. 459), so verzichtet er freiwillig auf jede Erhebung, die ihn nur dem Sturze aussetzen kann. Emporté vers d'heureux goûts, kann er von sich sagen (III, p. 310):

Je ne vois les biens de ce monde
D'un œil jaloux ni dédaigneux

oder (III, p. 459):

J'ai pour système dans la vie
D'envier peu les premiers lots

und nimmt, um größeren Übeln zu entgehen, gerne die kleinen Schikanen des Lebens in Kauf. Als daher ihn, den „grand coureur d'après dînée", wirklich einmal eine Krankheit befällt (1779), kommt ihm sofort der melancholische Ausruf auf die Lippen (III, p. 319):

O santé, déesse chérie!
Plus on avance dans la vie
Plus tu retires tes présens;

und ein ander Mal erinnert ihn der Anblick einer Sekundenuhr an die allzuschnell verfliegende Zeit. Immer beschäftigt „die Sichel des Todes" möglichst lange von sich fernzuhalten,

vermag er den Wert großer Leidenschaften, die rasch verfliegen, nicht einzusehen: da er vielmehr glaubt (III, p. 333):

Le plus heureux des sentimens
Est sans doute celui qui dure
Jusqu'au dernier de nos momens,

so lobt er sich die Freundschaft, die eher als die Liebe der Zeit standhalten kann (ibid.):

Croyez-moi, le tems et l'amour
Ne font pas longue route ensemble.

So kommt es auch, daß er erst spät an die Ehe denkt (III, p. 416):

Plus la Parque sur son rouet,
Tourne à la hâte mes journées,
Plus le sexe a pour moi d'attrait
Et d'ascendant sur mes années.

Im Hinblick auf seine vorsichtige und bedächtige Moral kann es nicht befremden, daß kein wahrhaft Großer seiner Zeit unter seinen Freunden zu finden ist. Als solche nennt er selbst vor allem den ihm geistesverwandten Dorat, der ihm einst die geschmackvolle Epistel widmete:

. . . . Pour toi, brave cet Océan;
Hazarde et vogue à pleines voiles:
Guillaume, Hypermnestre, Artaban,
Voilà tes vents, et tes étoiles,

und dessen Tod durch eine Fügung des Schicksals gerade auf den Abend der „reprise" der „Veuve du Malabar" fiel, also auf den Tag des größten Erfolges in Lemierres Leben — ferner Colardeau und Sauvigni, gleich ihm den tragischen Lorbeer erstrebend, den Pamphletisten Billard, den Komponisten Saint-Marc, dann einen „Fermier Général", vielleicht Francueil, der Sohn seines Gönners Dupin, und endlich einen sehr intimen Freund, Sedaine, den er durch Zufall bei dessen Aufnahme in die Akademie als Direktor begrüßen durfte. Dieses Zusammentreffen gab dem König Ludwig XVI. Gelegenheit zu einem malitiösen Zitat, welches Laharpe (Œuvres XII, 444) natürlich mit Freuden wiedergibt, und

welches das Verhältnis des Hofes zu unserm Dichter verdeutlicht (aus „Richard, Cœur de Lion“):

Quand les bœufs sont deux à deux
Le labourage en va mieux.

Wie paßt zu diesen Leuten ein J.-J. Rousseau? Es klingt fast lächerlich, wenn manche Biographen L.'s ihn als dessen intimen Freund in Anspruch nehmen; wir wissen uns auch ohne dieses aus dem ganzen Charakter L.'s zu erklären, warum er den großen Mann hie und da in seine Gelegenheitsgedichte einführt.

Daß L. in diesem Freundeskreis nicht die Anregung zu einem tieferen Studium empfangen konnte, ist schließlich nicht verwunderlich. Jedenfalls hat er selbst eine Orientierung über den Umfang seiner Belesenheit dadurch erleichtert, daß er z. B. bei den „Fastes“ die Anmerkungen dazu benutzt, seine erworbenen Kenntnisse möglichst in extenso vorzuführen. Seine Lieblingslektüre waren jedenfalls die Lateiner, denen er noch von der Schulbank her treu geblieben ist: so veranlaßte ihn das lateinische Poëm des Abbé de Marsy direkt zur Abfassung der „Peinture“. Der Dichter, den er am meisten schätzte, war Ovid; auf ihn spielt er nicht nur oft genug in den „Pièces Fugitives“ an, er schuldet ihm auch die Idee zu seinen „Fastes“ und höchstwahrscheinlich die Anregung zu zwei Tragödien (Hypermnestre und sicher Terée). Auch zu Idoménée und Artaxerce mag er lateinische Quellen überlesen haben (Servius und Justin). — Von allen französischen Werken seiner Zeit diente ihm scheinbar als Vademekum Voltaires „Essai sur les Mœurs . .“, der gerade in seinen Entwicklungsjahren herauskam, und ihn sicher zur Bearbeitung von Barnevelt, Tell und der Witwe von Malabar veranlaßte. — Der herrschenden Anglomanie zollt er seinen Tribut, wenn er sich mit Youngs Nachtgedanken auseinanderzusetzen sucht, und eine Einwirkung vom Thomsons Seasons auf seine beschreibenden Gedichte ist zum mindesten nicht unwahrscheinlich. Aber Nichts berechtigt zu der Annahme, daß er englische Literatur-

werke aus erster Quelle kannte, und auf Shakespeare findet sich bei ihm nicht die geringste Anspielung. Seine „Reformen“ auf theatralischem Gebiete, die wir noch genauer zu betrachten haben, dürfen mit diesem kaum in direkten Zusammenhang gebracht werden, beruhen vielmehr völlig auf der Weiterbildung voltairischer Gedanken, und ihm ist es ebensowenig wie seinem großen Vorbilde je in den Sinn gekommen, an den Fundamenten der klassischen Tragödie, den Einheiten, mit Absicht zu rütteln. Einen direkten Einfluß Shakespeares abzulehnen wird man um so eher veranlaßt, wenn man in Erwägung zieht, daß das Hauptdenkmal des Shakespeareeinflusses auf Frankreich, die Übersetzung Letourneurs, erst 1776 zu erscheinen begann, als L. fürs erste schon aufgehört hatte, Tragödien zu schreiben, als jedenfalls seine Hauptwerke schon fertig vorlagen. Daß sich L. aber nicht von dem 1768 debütierenden Ducis (der bei seinem ersten Hervortreten auf der Bühne also gleichfalls 36 Jahre alt war) beeinflussen ließ, wird man bei seinem Selbstgefühl nur zu leicht begreiflich finden. Seine ganze Anlage läßt vielmehr den Schluß zu, daß auch er den Neuerern nicht gerade günstig war, und die Klassiker des großen Jahrhunderts nicht durch einen Shakespeare verdrängt wissen wollte.

Die einzige moderne fremde Sprache, deren Kenntnis für ihn sicher steht, ist das Italienische. Er las nicht nur Metastasios Opern Ipermestra und Artaserse im Original, sondern er hatte, wie seine „Pièces Fugitives“ verraten, auch „literarische“ Beziehungen zu der Gräfin Paolina Secchi Suardi Grismondi in Bergamo. Von ihr hat er einige Sonette übersetzt, während sie sich für seine Tragödien begeisterte (!) und selbst in der ins Italienische übersetzten Hypermnestre (s. u. Ausg. No. 14) die Titelrolle spielte. Ein Signor Beltramelli machte den Vermittler und (Vorrede an die Gräfin in der zit. Ausg.) er „estimò . . che al Teatro . . e non meno alla contratta amicizia servito avrebbe, procacciandone la traduzione ed esponendola sulla scena. L'illustro Autore uditone la novella, dettò quel verace Inno al merito vostro indiritto:

Illustre et divine inconnue,
Mes vers sont embellis par vous:
Je porte mon front dans la nue;
Vous m'avez fait mille jaloux.
Recevez mon hymne, elle est due
A des talents si précieux.
Loin de moi le ciel vous fit naître:
Soyez pour moi semblable aux Dieux
Qu'on adore sans les connoître".

Man vermag sich auszumalen, wie wichtig sich unser Dichter vorkam, als er die folgende Quittung für seinen „Hymnus" lesen durfte: C'est bien avec raison que je suis fière d'avoir pu occuper quelque moment l'esprit d'un homme tel que vous (vgl. Fayolle, t. II, p. 134).

Daß aber Lemierre seine Kenntnis der Sprache einmal zu einer Reise nach Italien benutzt habe, ja auch nur, daß er jemals sonst über Frankreichs Grenzen hinausgekommen sei, dafür läßt sich nicht das geringste vorbringen; es ist auch bei seinen beschränkten Mitteln wenig glaublich, und man müßte sicher erwarten, daß er diese Gelegenheit zum Versifizieren nach Kräften ausgenutzt haben würde. Höchstens die Schweiz, sein „Adoptivvaterland" (?) (Roethe, s. Bibl. zu „Tell") hat er einmal aufgesucht: das könnte man vielleicht annehmen, gestützt auf Corr. litt. XIV, 444, wo berichtet wird, L. habe in der Akademie Fragmente eines — sonst unbekannten — Gedichtes „Voyage en Suisse" vorgelesen.

L.'s geistiger Horizont war allen diesen Andeutungen zufolge nicht übermäßig ausgedehnt, ragte jedenfalls in keiner Weise über das Mittelmaß hinaus, es sei denn auf einem Gebiet, für das er eine besondere Zuneigung empfunden haben muß, auf dem der Malerei. Der Einfluß dieser Kunst ist in seinen auf malerische Wirkung ausgehenden Tragödien ebensosehr zu verspüren, wie natürlich vor allem in dem ihr gewidmeten Poem; wie die Kunsttheorie seiner Zeit (Batteux), so sucht auch er möglichst den Unterschied zwischen Malerei und Poesie zu verwischen und malt daher selbst in der

„Peinture“ mit großem Wohlbehagen verschiedene Vorwürfe aus, die er den jungen Künstlern zur Ausführung empfehlen will. Im selben Werke zeigt er auch, daß er die Schätze der pariser Salons in sich aufzunehmen versucht hat; so macht er einmal (note 1 zu Chant II) seine Glossen über den auffallenden Unterschied in der Farbengebung zwischen Italienern und Niederländern und bemüht sich, ihn als bewußten Gegensatz zur Natur beider Länder zu erklären: Der Niederländer z. B. tröste sich durch Farbenpracht in seinen Bildern über das düstere Klima seiner Heimat, etc. — Doch kann alle Vorliebe für die Malerei ihn nie und nimmer verleiten, der Dichtkunst die Palme abzuerkennen; Pegasus allein trägt Flügel, und nur der Dichter

. . . vole au temple de mémoire,
Les autres arts n'y vont qu'à pié (III, p. 307).

Sein Freund Sedaine, „architecte et poëte“, muß sich in zwei Versen über den verschiedenen Wert seiner beiden Tätigkeiten belehren lassen:

L'Iliade s'élève aux cieux
Et l'antique Rome est sous terre (ibid.).

L. erkennt wohl, woran es der Dichtkunst, wie den anderen Künsten seiner Zeit mangelt; er stellt mit Bewußtsein seine Kunstauffassung der der Zeitgenossen gegenüber und bleibt nicht minder originell, wenn man auch aus seinen Worten die Anwendung auf ihn selbst unangenehm herausfühlt: L'enthousiasme est si rare en tout genre; tant d'ouvriers et si peu d'artistes! On ordonne avec sagesse, on connaît l'harmonie, l'élégance; mais où voit-on de l'énergie, de l'élan? Le goût, si désirable à tant d'égards, sert souvent à éteindre l'invention. De là ces compositions exactes, mais froides et monotones: quelques fautes et du génie, c'est à quoi je reconnais le grand artiste (Peinture, Avertissement). Nur schade, daß er es selbst mit den „fautes“ nicht etwas genauer genommen hat und sich wegen der allzugroßen Vernachlässigung des „goût“ die Anwendung des gœtheschen Wortes gefallen lassen muß: „Einbildungskraft wird nur durch

Kunst, besonders durch Poesie geregelt. Es ist nichts fürchterlicher als Einbildungskraft ohne Geschmack.“ (Maximen I). Er aber war sich bewußt, nach seiner Theorie geschaffen zu haben und konstatiert daher nur mit Verachtung (III, p. 398):

Tu sais que pour avoir dans le métier des vers
Cueilli de ces lauriers qui restent toujours verts,
Je fus mordu serré par la dent de l'envie.

Aber (III, p. 348):

Le tems met fin à ces procès
Et les ouvrages à leur place,
Et je me sens assez vivace
Pour voir quelques jours mes succès.

Eigentümlich mischt sich sein Widerstreben gegen seine Zeit mit den in ihr herrschenden rationalistischen Anschauungen, wenn er beides vom Dichter verlangt, Begeisterung und Reflexion (III, p. 298):

Le vrai poëte né penseur
Au philosophe n'en doit guère;
Eloquent abréviateur
Il jette par traits la lumière;
Animé du feu qu'il reçut,
Il devine ce qu'il ignore;
Il prend son vol, il est au but,
Lorsque l'autre calcule encore.

Wenn er so auch zeigt, daß er das Lob Voltaires (41, 307): ‚il est du bon parti‘ verdient, wenn man auch in seinen Tragödien einen getreuen Ausdruck der Aufklärungsideen findet, so ist doch seine persönliche Stellung zur Aufklärungsphilosophie durchaus nicht so entschieden freundlich, wie man erwarten sollte. Voltaire war offenbar falsch berichtet, als er glaubte (41, 325) que M. Lemierre était un bon ennemi de l'inf . . . .; dieser erweist sich vielmehr religiös als guter Katholik, der die „confession de Ausbourg (!)“ unbedenklich in ein kleines Späßchen hineinzieht (III, p. 373), wenn er auch andrerseits sich nicht scheut, die Schäden des weltlichen Papsttums bloßzulegen (III, p. 98):

Rome sainte abaissa, plus que Rome guerrière,
Les monarques tremblans courbés sous sa bannière ff.

Seine Art Religionsübung bedarf des „concours général . . . des âmes“ und er fragt: Quel est le cœur sensible qui n'est pas touché dans nos églises des élans affectueux de la piété communicative et de la prière générale? Aus Gemütsbedürfnis verdammt er die Gegner der Unsterblichkeit der Seele (III, p. 159):

Non, la main de Dieu même à l'homme, en le créant,
N'imprima point en vain cette horreur du néant;
Je nais avec ce vœu d'un immortel partage,
Et si je l'ai conçu, l'idée en est un gage. —

Wenig Freude würde auch die Revolution an ihrem Schützling erlebt haben, wenn sie sich nicht mit dem Anhören seines Tell begnügt hätte: zwar tritt L. ganz entschieden für die Armen und Elenden ein, aber er ist nicht verblendet genug, den Reichen jedes Verdienst abzusprechen, und als es sich um Fragen der Regierung handelt, wagt er sogar den Ausspruch (III, p. 322):

Mais est-il aisé de servir
Le peuple hébêté qui s'obstine
A ne vouloir jamais sortir
De l'ornière de la routine?

Deutlicher als alle Worte erweist sein Lebensende, wie weit er davon entfernt war, mit seinen Phrasen von Freiheit und Umsturz der Tyrannenherrschaft Ernst zu machen; dazu liebte der Biedermann (homme de bien: Périn) denn doch seine persönliche Behaglichkeit zu sehr. Ein gesunder Zug von Phlegma hat ihm allezeit die Beherrschung seiner „verve“ erleichtert.

3. Ähnliche Gedanken müssen einem ganz von selbst kommen, wenn man das Fazit aus seiner fast 40jährigen schriftstellerischen Tätigkeit zieht. Weder durch ihre Zahl noch durch ihren Umfang können seine „Werke“ Respekt vor seiner Arbeitslust einflößen. Erschienen sind von seiner Hand die folgenden Preisgedichte, lyrischen und didaktischen Poesien, und TRAGŒDIEN (in chronologischer Anordnung):

1753 La Tendresse de Louis XIV pour sa famille.
1754 L'Empire de la Mode. — Éloge de la Sincérité.
1756 Le Commerce. — L'Utilité des Découvertes faites dans les Sciences et dans les Arts sous le Règne de Louis XV (gekrönt v. d. Akad. in Pau).
1757 Les Hommes unis par les Talens.
1758 HYPERMNESTRE; für diese u. d. folg. vgl. Anhang.
1761 TEREE.
1764 IDOMENEE.
1766 ARTAXERCE. — GUILLAUME TELL.
1769 La Peinture, poëme (mit Avertissement).
1770 LA VEUVE DU MALABAR.
1774 Sur la Maladie de Mesdames (bei Perin t. III, p. 357).
1779 Les Fastes, ou les Usages de l'Année, poëme en seize chants (mit Avertissement).
1782 Pièces Fugitives.
1785 CERAMIS (ungedruckt).
1790 BARNEVELT (verfaßt schon 1766; mit Préface).
Dazu 1781 Discours de Réception und 1786 Réponse au Discours de Sedaine, beides außer den Vorreden die einzigen Prosastücke des Dichters, — und endlich die nicht aus seiner Hand gelassene VIRGINIE (ca. 1790?).

Außer den Tragödien sind in der Literaturgeschichte höchstens die beiden größeren Gedichte zu erwähnen. Mittelbaren Wert dürfen noch die Pièces Fugitives beanspruchen, die ich keineswegs mit Laharpe als einen „tas de fumier (!)", der nur wenige Perlen enthält, betrachten möchte, in deren Beurteilung mir vielmehr die Corr. lit. (XIII, 159) das Richtige zu treffen scheint: nach ihr sind sie z. T. dignes d'Horace et de Chaulieu (des französischen Anakreon) und besitzen trotz großer Ungleichmäßigkeit „un coin d'originalité assez piquant, des traits d'un caractère vraiment poétique"; allerdings fehlt ihnen die feinere Durcharbeitung. — In Form und Gehalt spiegeln sie den Menschen Lemierre unverhüllt wieder und entbehren durchaus nicht des Reizes für den, der über die Persönlichkeit Aufschluß verlangt. Der Gesamt-

eindruck ist allerdings unangenehm insofern, als man bald erkennt, es mit einem Manne zu tun zu haben, der die geringste Gelegenheit zum Versemachen beim Schopfe faßte. Mit ein wenig „Philosophie“ ließ sich der Anblick einer Sekundenuhr (t. III, p. 320) ebenso zu allerhand Reflexionen benutzen wie ein Jahreswechsel (ibid. p. 343), wie der Frieden von 1763 (p. 388), wie ein Edikt eines schwedischen Senators gegen Kupfergeräte (p. 322), wie der stimmungsvolle Anblick eines Schlosses an den Ufern des Cher (p. 326), oder wie die Befreiung von sechs in England kriegsgefangenen Franzosen durch die „berühmte Sängerin Mlle. Canavas“ (p. 335). Doch ist eine gewisse innere Einheit in den „Gelegenheitsgedichten“ nicht zu verkennen, wenn man diejenigen ausgeschieden hat, deren „Gelegenheit“ rein konventioneller Art war. Aus dem verbleibenden Rest erhalten wir dann ein weit besseres Urteil über Lemierres Geistesprodukte, als der geärgerte Laharpe. Von ähnlichen Erzeugnissen stechen sie wohltuend ab durch den freien, ungezwungenen Ton. Der Verfasser redet gern und ergiebig von sich selbst, klagt über das schnelle Verfliegen der Zeit, freut sich, wenn jemand ihn der schonungslosen Kritik gegenüber in Schutz nimmt und spielt gerne den Märtyrer seines Berufes, mahnt einen Freund, sich nicht allzu tief ins Studium zu versenken und sieht, wenn er in besonders guter Stimmung ist, in seinen eignen Versen ein Universalmittel gegen die böse Schlaflosigkeit (p. 436): kurz er unterhält sich familiär mit Bekannten über gemeinsame Freuden und Leiden, zu den Tatsachen in witziger oder in melancholischer Weise, stets aber mit Originalität Stellung nehmend. Die weniger persönlichen Gedichte spielen gelegentlich auf den Stoff irgend eines seiner Werke an, und lassen sich in drei lose Gruppen gliedern: wenige nur sind rein episch (meist Übersetzungen, auch eine „Romance imitée de l'anglais, p. 442), einige andere, mehr epigrammatischen Charakters, wollen durch eine Pointe wirken oder erzählen eine schwankartige Anekdote wieder, — so wird einmal der Mercure de France, ein andermal die Kunst

der Ärzte dem Spotte preisgegeben, — und die dritte Gruppe endlich — L.'s eigentliche hohe Poesie, in die auch seine Preisgedichte hereingezogen werden können — sucht philosophische Gedanken auszuführen, prinzipielle Fragen zu erörtern, wobei mit Vorliebe — z. T. an den „Lutrin" erinnernd — von dem schweren Rüstzeug der Allegorie Gebrauch gemacht wird. Für diese nur an den Verstand gerichteten Erzeugnisse stellt sich unwillkürlich der Alexandriner ein, die andern kleiden sich in das bequeme Gewand der „vers libres" oder des Sieben- und Achtsilbners; kunstvollere Formen finden sich ebenso selten wie strophische Gliederung.

Während ein moderner Leser eine Auswahl aus diesen Stücken allenfalls vertragen, ja mit einigem guten Willen sogar hie und da etwas Anziehendes entdecken könnte, dürfte er den beiden beschreibenden Gedichten gegenüber kaum zu einem so gnädigen Urteil kommen. Mochte immerhin Diderot die Peinture einer eingehenden Besprechung[1]) für wert halten, mochten Périn und Fayolle sogar behaupten, schon dieses Werk genüge, um den Ruf des Verfassers zu begründen, mochte selbst Laharpe verschiedene unerwartete Schönheiten und eine den Tragödien überlegene Versifikation darin entdecken, — ohne Not werden wir uns nicht mehr durch die drei langen Gesänge hindurchfinden, in denen nach einander erst die Zeichnung, dann die Farbengebung (coloris) und zuletzt Stoffwahl und Erfindung behandelt wird. Bei aller ehrlichen Begeisterung, die es hie und da atmet, fehlt dem Gedichte im ganzen doch die Originalität zu sehr, — es lehnt sich teilweise sehr eng an seine Vorlage, das lat. Gedicht des Abbé de Marsy (1736) an, welche L. ursprünglich nur übersetzen wollte — als daß es Gegenstand ein-

[1]) Œuvres XIII, 78 ff.: „Son poème se lira sans ennui . . c'est qu'il y a une vertu qui couvre beaucoup de péchés, de la chaleur et de la rapidité; c'est qu'il y a un caractère marqué . . on y voit une tête qui se tourmente . . il ébauche hardiment . . il est sans manière et sans apprêt . . c'est qu'il est lui."

gehender Betrachtung zu werden verdiente. Wohl können wir einen Boileau, schwieriger einen Lemierre auf dem Katheder des Kunstrichters ertragen.

Nicht wie hier der Inhalt, sondern der Umfang ist bei den „Fastes“ einer gerechten Würdigung im Wege. In sechzehn Gesängen die Hauptgebräuche des damaligen Frankreich nach der Anordnung im Kalender zu berichten, war ein Gedanke, der in der Tat nur einen „Metromanen“ wie L. zur Ausführung reizen konnte. Von innerer Folgerichtigkeit und von Geschlossenheit der Darstellung spürt man bei ihm ebensowenig wie in Ovids gleichbetiteltem Werke; da sie aber von vornherein gar nicht beabsichtigt war, so hatte die Kritik (bes. Laharpe) Unrecht, diese zusammenhanglosen Einzelschilderungen mit demselben Maße zu messen, wie ein in sich abgerundetes einheitliches Werk. Mit gutem Grund hat man von jeher einige wirklich gelungene Stellen aus dem Ganzen herausgehoben; die folgende wird man z. B. nicht nur ohne Anstoß zu Ende lesen, sondern sie sogar voller Stimmung und echten Gefühles finden.

Le Clair de Lune (Chant VII).

Mais de Diane au ciel l'astre vient de paraître;
Qu'il luit paisiblement sur ce séjour champêtre!
Eloigne tes pavots, Morphée, et laisse-moi
Contempler ce bel astre aussi calme que toi,
Cette voûte des cieux mélancolique et pure,
Ce demi-jour si doux levé sur la nature,
Ces sphères qui, roulant dans l'espace des cieux,
Semblent y ralentir leurs cours silencieux;
Du disque de Phœbé la lumière argentée,
En rayons tremblotans sous ces eaux répétée,
Ou qui jette en ce bois, à travers les rameaux,
Une clarté douteuse et des jours inégaux,
Des différens objets la couleur affaiblie,
Tout repose la vue et l'âme recueillie.
Reine des nuits, l'amant devant toi vient rêver,

Le sage réfléchir, le savant observer;
Il tarde au voyageur dans une nuit obscure,
Que ton pâle flambeau se lève et le rassure:
Le ciel d'où tu me luis est le sacré vallon,
Et (lies: Où) je sens que Diane est la cœur d'Apollon.

Doch gibt dieses Stück nur eine halb richtige Idee von dem Werke, denn neben den ihm sehr zusagenden Naturschilderungen sucht sich der Dichter Szenen aus dem Alltagsleben, Volksbelustigungen und -Gebräuche, Bälle und Vergnügungen der Vornehmen, sowie die Freuden der verschiedenen Jahreszeiten zur Beschreibung heraus, wobei unwillkürlich das Selbsterlebte in den Vordergrund tritt. Will man diesen zwanglosen Bilderreihen gerecht werden, so darf man sie nicht eines hinter dem andern in sich aufnehmen; beim aufmerksamen Durchblättern aber wird man manches kulturgeschichtlich Interessante darin entdecken und auch an manchem glücklichen Einfalle des Verfassers seine Freude haben, namentlich dann, wenn die Schilderung eines noch heute aktuell anmutenden Zuges einen komischen Zwiespalt mit der klassischen Form hervorruft. So redet er wie folgt von den Sommerfrischlern (Chant VIII):

Les voyageurs que suit la richesse superbe,
Toujours de l'abondance y laissent quelque gerbe,
Et l'heureux montagnard vit jusqu'à leur retour
Des biens qu'ils ont versés le tems de leur séjour.

Selbst ein Villemain gab zu: il y a d'excellents vers qu'on ne lit pas (II, 174) und die Besprechung in der Corr. lit. (XII, 263) bringt die guten Seiten voll zur Geltung. Nur Laharpe verdammt wieder den „énorme fatras, sans plan, liaison, objet, imagination quelconque (!)" in Bausch und Bogen (VIII, 74).

Trotz der in mancher Hinsicht nicht geringen Verdienste dieser Werke verschaffen dem Dichter einen wirklichen Anspruch auf einen Platz in der französischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts einzig und allein seine Tragödien, die ausschließlich den Gegenstand der folgenden Abhand-

lung bilden.[1]) Wenn man nach allem Vorhergehenden an der Existenzberechtigung einer Untersuchung derselben zu zweifeln geneigt wäre, so könnte ich mich begnügen, demgegenüber auf das unparteiische Urteil Lions in dem großen Werke von Le Petit de Julleville (p. 602 des 6. Bandes) hinzuweisen: Lemierre n'est pas le premier venu à coup sûr ... il mérite mieux que d'être seulement connu par quelques vers, excellents d'ailleurs, — ein Urteil, welches sich u. a. durch die Diderots[2]) und Villemains[3]) bekräftigen läßt. Ich denke aber, daß man auch ohne dies das Recht hat, sich mit einer so interessanten und trotz aller Fehler gerade wegen ihres Gegensatzes zu den Zeitgenossen so anziehenden Persönlichkeit zu befassen, wie es Lemierre unbestreitbar war. Durch sein Leben wie durch seine Werke hat er sich in seiner Zeit einen allerdings exponierten Platz erworben, um den ihn wenige beneidet, um dessentwillen ihn gerade die meisten verspottet haben: er selbst aber war stolz darauf und hätte ihn sicher nicht mit einem glänzenderen vertauschen mögen. Wenn man daher die Zeit des Verfalls der frz. klassischen Tragödie zum Gegenstand der Betrachtung machen will, wenn man glaubt, daß auch in dieser scheinbar trostlosen Periode interessante Beobachtungen über das sich ankündigende Neue angestellt werden können, so fällt der Blick unwillkürlich gerade auf diesen Dichter, der mit nur einem aus der großen Schar seiner Nebenbuhler (mit de Belloy) den Ruhm teilt, in den Jahren 1758—1793 auf dem Théâtre Français nach Voltaire, Corneille und Racine der am meisten aufgeführte Tragiker zu sein (vgl. Anhang), und der daher nicht am wenigsten durch seine Werke das zu verdeutlichen vermag, was das Publikum

---

[1]) Auf die Besprechung der „Virginie" mußte natürlich verzichtet werden; bei „Céramis" ist der Mangel eines Druckes wenigstens halbwegs ersetzt, daher die kurze Notiz über dieses Werk unten Kap. VIII, § 7.

[2]) (XIII, 92): La rapidité, la verve et la chaleur sont, sinon l'unique, certainement le principal mérite de l'auteur etc.

[3]) (II, 155) wenn nicht das Talent zum Dichten, so hat L. wenigstens Leidenschaft und Charakter . . . .

der damaligen Zeit von seinen tragischen Dichtern verlangte. Er soll sich uns zunächst an seinen einzelnen Werken als originell enthüllen in der Weise, wie er die vorhandenen Stoffe sich anzueignen, sie ihrem Gehalte nach auszunutzen weiß; eine sachliche, alles zwecklosen Verurteilens sich enthaltende Betrachtungsweise soll zunächst aus seinem Lebenswerk die fremden Bestandteile auszuscheiden und den Dichter bei seiner Tätigkeit zu belauschen suchen. Da aber mit der Bevorzugung des historischen Standpunktes vor dem ästhetischen der Nachteil gegeben ist, daß die Einzeluntersuchungen zu mehr oder weniger selbständigen und scheinbar zusammenhanglosen Stoffgeschichten werden, so hat ein letztes Kapitel, die Gesamtbetrachtung, die persönliche Einheit wiederherzustellen, indem es die einzelnen Stücke unseres Dichters mit einander in Parallele setzt und so nicht nur die Erkenntnis seiner künstlerischen Individualität vermittelt, sondern auch ein möglichst anschauliches Bild von dem Zustande der verfallenden Tragödie unter den Händen eines ihrer Hauptvertreter zu geben beansprucht.

II.

Hypermnestre.

1. Äußere Geschichte. — 2. Der Stoff und seine Bearbeitungen. — 3. Lemierres Verhältnis zum Stoffe (Charaktere und tragische Situation, Verlauf und Katastrophe, Komposition). — 4. Das Werk als Ganzes (Analyse).

---

1. Seine dramatische Laufbahn eröffnete Lemierre mit einem entschiedenen Erfolge, mit der Tragödie „Hypermnestre". Die Erstaufführung vom 31. August 1758 brachte ihm „des applaudissemens universels" (Périn); Viele glaubten, er habe eine neue Morgenröte für die klassische Kunst heraufgeführt, und Grimm scheut sich nicht, ihm in der Einfachheit der Handlung vor Racine den Vorzug zu geben. D'Alembert soll geäußert haben: Il a fait faire un pas à la tragédie. — Natürlich schwächte der Eindruck sich beim Lesen bedeutend ab; aber sein Vorbild Voltaire gab zu: Je n'ai point lu son Hypermnestre sans plaisir (40, 73) und selbst sein Nebenbuhler Laharpe sprach diesem „ersten Versuch" nicht die „marche tragique... claire, simple, rapide et attachante" ab. Eine große Zahl von Drucken und Nachdrucken erweisen, daß man das Stück noch bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht ungern las. Auf der Bühne hielt es sich ein halbes Jahrhundert: es blieb auf dem Repertoire und wurde immer wieder gerne gehört (Périn, vgl. Anhang). Von dem nicht geringen Erfolg im Auslande legen eine italienische, eine niederländische

Übersetzung, ein Druck in Deutschland und Aufführungen in verschiedenen deutschen Städten Zeugnis ab (so 1764 in Dresden). Hierher gehören vor allem die Frankfurter Aufführungen vom Jahre 1759; dort hatte Renaud die Hyp. als erfolgreiche Neuigkeit auf den Spielplan gesetzt. Auf diese Tatsache bezieht sich Goethes Äußerung in Dichtung und Wahrheit (III): Was am meisten Eindruck auf mich machte, war die Hypermnestra von Lemière, die als ein neues Stück mit Sorgfalt aufgeführt und wiederholt gegeben wurde. — Man kann also den Erfolg des Stückes nicht ableugnen; wir werden sehen, ob Patin ein Recht dazu hat, ihn lediglich auf „quelques jeux de scène" zurückzuführen.

2. Der Stoff der Tragödie, ein Teil der bekannten Danaidensage, gab schon alten Dichtern Veranlassung zur dramatischen oder lyrisch-epischen Darstellung (Aeschylus, Hiketiden; Theodektes, Lynkeus [verloren]; — Horaz, Oden 3, XI, 33; Ovid, Heroid. XIV), ganz abgesehen von seiner Erwähnung in historischen u. ä. Werken (Pausanias II, 19 ff; Apollodor II, 1; Servius in Virg. Aen. X, 497). Modernere Bearbeitungen sind die französischen Trauerspiele Les Danaïdes 1646 (v. Gombaud), Lyncée 1678 (v. Abbé Abeille, = Ab.), Hypermnestre 1704 (v. Riupeyrous, = Riup.) und das italienische Melodrama Ipermestra des Metastasio (1698—1782; = MET.). Andere Darstellungen desselben Stoffes (Chaucer) waren Lemierre kaum bekannt. — Der Kern der alten Sage ist mit den folgenden fünf Motiven gegeben: Danaus, von seinem Bruder aus Ägypten vertrieben, hat sich in Argos ein neues Reich gegründet und wird nun von den fünfzig Söhnen seines Bruders zur Verheiratung seiner Töchter an sie gezwungen (I). Er rächt sich, indem er diese zur Ermordung ihrer Ehegatten anstachelt (II). Nur Hypermnestra verhilft dem wahrhaft geliebten Lynkeus zur Flucht und reizt den Vater durch ihren Ungehorsam aufs höchste (III). Aber Lynkeus wird eingefangen und beide sind der Wut des Danaus preisgegeben (IV). Das Eingreifen des Volks bringt dem Tyrannen den Tod und ihnen die Möglichkeit einer besseren Zukunft (V).

Je nachdem die Dichter den Nachdruck auf eines dieser Motive verlegt haben, treten die andern zurück oder verschwinden sogar ganz: so ergeben sich durchaus verschiedene Resultate. Die alten Dichter suchten sich nur eine packende Situation heraus und ließen das ihr folgende höchstens ahnen (so bes. deutlich Ovid, bei dem die gefangene Hyp. einen Brief an den Geliebten schreibt; also nach dem III. Motiv). Eine Gesamtdarstellung blieb der modernen Bühne vorbehalten, für die Gombauds Werk nicht ohne Bedeutung geblieben sein soll (Parfaict, Hist. du Th. Fr. XIV, 323). Mir ist es unzugänglich geblieben, doch bürgt die Zeit seines Erscheinens dafür, daß es höchstens in anderer Weise dasselbe erstrebte, wie AB. und RIUP., die den alten Kern hinter einem Wust von Intrigen verbergen. AB. schiebt die Schuld von Danaus auf dessen Geliebte Erigone, die den Lyncée für sich zu gewinnen sucht, während ihr Sohn Iphis den Besitz Hyp.'s. erstrebt. Die Katastrophe führt auf neuem Wege zum alten Ziel: Lyncée wird nicht gefangen, sondern erzwingt sich die Rückkehr, und die Versöhnung wird nur durch die rachsüchtige Erigone vereitelt; ein Mord und zwei Selbstmorde erst eröffnen den Liebenden Aussicht auf ruhige Vereinigung. — RIUP. erreicht die Spannung des Lesers auf andere Weise: durch Verhüllung und Geheimniskrämerei. Lyncée ist inkognito am Hofe des Danaus, um Hyp. nur sich selbst zu verdanken. Danaus teilt das Orakel, das ihm den Tod von der Hand eines Neffen ankündigt, der Hyp. nur halb mit, und diese muß selbst zu ihrem Entsetzen die Identität von Opfer und Geliebten feststellen. Und doch nimmt sie erst nach der vollzogenen Vermählung ihre Zusage zu der Mordtat zurück. Das empörte Volk mordet seinen König und macht Lyncée zu seinem Nachfolger. — Noch weniger als diese Bearbeiter nimmt MET. auf die Überlieferung Rücksicht. Er gefällt sich vor allem in Liebesklagen des verlassenen Linceo, der mit seiner Ahnungslosigkeit den Rettungsversuchen der Ipermestra völlig ratlos gegenübersteht. Erst des Königs Gewaltmaßregeln bringen ihn zum Handeln für die bedrängte Geliebte,

die durch ihre Person die beiden Gegner glücklich versöhnt. Dazu noch ein zweites Liebespaar und Weglassung der 49 Geschwister: so bleiben nur noch die Namen des alten Stoffes übrig, der aus der Sphäre des Furchtbaren in die des Klagenden herabgedrückt wird. — Aus alledem ergibt sich ohne weiteres die Berechtigung von Lemierres Stück: Er reinigte den Stoff von allen Zutaten und griff auf die Urform zurück, die bei ihm am reinsten erscheint, sodaß sich die herausgeschälten fünf Motive fast genau mit seinen Akten decken.

3. Damit ist nicht gesagt, daß er sich sklavisch an die Überlieferung band; gleich im Charakter des Urhebers aller Greuel weicht er bedeutend von allen Vorbildern ab. Während diese sich bemüht hatten, wenigstens seine bona fides außer Zweifel zu setzen, während RIUP. z. B. ausdrücklich einen von Danaus ausgehenden, aber scheiternden Versöhnungsversuch einschiebt, geht L. auf die Erweisung des direkten Gegenteils aus. Nur des Danaus eigener Charakter ist die Ursache davon, daß seine unleugbar schwierige Lage zu einer tragischen wird. Der bloße Ehrgeiz des Despoten treibt ihn zu seinem fürchterlichen Plan, für den ihm die Spekulation auf den ihm selbst lächerlichen Orakelglauben des Volkes gerade recht ist. Sein Egoismus macht ihn unfähig, bei anderen edle Regungen vorauszusetzen: so sieht er hinter der heroischen Weigerung seiner jüngsten Tochter nur einen Anschlag auf sein eigenes Leben (IV sc. 2). Schon dadurch, daß er die eigenen Töchter für seinen Plan benutzt, kennzeichnet er sich als jeder menschlichen Empfindung bar und zugleich als durchtriebenen Verbrecher, der nicht selbst die Verantwortung für seine Taten tragen will. — Daraus ergibt sich für die Heldin eine unbedingt ablehnende Haltung, wenn sie überhaupt auf unser Mitleid Anspruch machen will. Mehr noch als moralische Stärke braucht sie dazu einen scharfen Verstand, der sie befähigt, die Falschheit des Orakels zu durchschauen, und ihr so, da sie an eine Lebensgefahr des Vaters nicht glauben kann, ihre Stellungnahme gegen diesen erleichtert. Um so unbegreiflicher wird die Gefügigkeit ihrer

Schwestern, die nur Einer sorgfältiger zu motivieren versucht hat: Aeschylus. Bei ihm ist ihr Entsetzen vor den „Barbaren" so groß, daß sie sogar den Selbstmord der verhaßten Verbindung vorziehen würden. Die geringe Überredung, deren sie zum Ergreifen des anderen Ausweges bedürfen, wird noch wirksamer gemacht durch die Zustimmung des ganzen Volkes, das in dem Mord einen Weg zur Rettung des Vaterlandes erblickt. Alle andern Dichter verraten schon dadurch ihren geringen Sinn für hohe Tragik, daß sie dieses geniale Mittel, den Konflikt für Hyp. zu verschärfen, nicht verwertet haben. Auch L. läßt unbedenklich das ganze Odium auf die verborgen bleibenden Schwestern fallen, die bei ihm sogar nur durch die Liebe zum Vater zum Gehorsam gebracht werden:

Leur haine était trop peu pour me les asservir (I sc. 4).

Aus dem Verhältnis der Hyp. zu ihren Schwestern zieht er also nur Momente, die geeignet sind, jene vor ihnen weit hervortreten zu lassen. Ähnlich verwendet er auch das letzte, das zur Klarlegung der Tragweite des Konfliktes noch beleuchtet werden muß: ihr Verhältnis zu Lyncée. Bei allen Dichtern steht ihre Liebe zu ihm fest als Motiv der Schonung (äußerlicher nur bei Ovid). Doch zeigen namentlich die frz. Tragiker hier einige Nuancen. Bei RIUP. z. B. erscheint Lyncée der Hyp. zunächst völlig als Fremder, dann als Geliebter und zuletzt als Gatte, und jedesmal wirkt die Sachlage anders auf Hyp.'s Entscheidung. Viel einfacher L: erst nach der Vermählung erfährt die Heldin auf ein Mal die ganze Wahrheit (II sc. 2). Und doch ist das für den Dichter nur scheinbar eine Erleichterung: in Wahrheit zwingt er sich dadurch, den Streit vier Akte in lebendigem Flusse zu erhalten und das von Anfang an klar umrissene Problem möglichst zu vertiefen. Wenn er trotzdem nicht die Tiefe des Griechen erreichte, so lag das nicht zum wenigsten an der verschiedenen Gegenmacht: dieser verficht die Heiligkeit der Neigungsehe nicht bloß wie L. dem Ärger des in seiner Autokratie Beschränkung fürchtenden Danaus gegenüber, sondern stellt ihr sogar die Ansprüche der Politik, des Vaterlands entgegen.

Immerhin findet man die Gattenliebe direkt als tragisches Problem selten auf der frz. Bühne der klassischen Zeit (Girardin IV 355).

So ergibt sich aus der Art der Vorbereitung der Tragik bei L., daß ihn dabei zunächst die eigene Teilnahme an der Heldin zu einer Diskreditierung der Gegenmacht trieb, wie sie in solchem Grade vorher noch nicht geschehen war, und daß er ferner der Klarheit zuliebe jeden Aufschub in der Stellung des Problems vermeidet.

Diese technischen und stofflichen Neuerungen müssen dem auf ihnen gegründeten tragischen Verlauf ein von den anderen Stücken deutlich verschiedenes Aussehen verleihen. Wie stets, so hat Hyp. auch bei L. nach zwei Seiten hin zu kämpfen, doch tritt sie nur da für ihren Vater ein, wo dieser in offenkundiger Gefahr schwebt (wie III sc. 3 und V sc. 7). Sonst geht sie im Kampfe gegen ihn sogar so weit, sich feierlich von jeder Kindespflicht loszusagen (V sc. 5). Ein dritter Gegner endlich, ihr eigenes Gewissen, macht ihr weit weniger zu schaffen, als ihren Vorgängerinnen. Seine Einwirkung reduziert sich auf einige Klagen, die jedoch ihre Entschließung keinen Augenblick im Zweifel lassen. Der Vorteil dieser Neuerung liegt auf der Hand: Innerer Kampf ist nur möglich, wenn Hyp. wie bei AB., RIUP. und MET., zu der Bluttat ihre Zustimmung gegeben hat; dann beginnt aber der Kampf gegen den Vater erst mit der Fluchtszene, die nun nicht als vorbedacht, sondern als improvisiert und von augenblicklicher Schwäche eingegeben erscheint. Recht wenig heroisch wirkt dann die Art, wie Danaus, der sich von der Erfüllung seines Befehles überzeugen will, betrogen wird. L. weiß dies durch seine Neuerung sehr geschickt zu umgehen, denn da Hyp. schon durch ihren ersten energischen Widerstand ihren Mut bewiesen hat, können wir unmöglich glauben, daß ihr Heucheln aus Furcht geschieht. (Außerdem hütet er sich wohl, seine Heldin durch offene Lügen dem Vater gegenüber ins Unrecht zu setzen, wie AB., dessen Hyp. sagt:

Voulez-vous insulter aux restes tous fumans
D'un époux que j'immole . . . [S. 37]).

Die ungünstigste Folge der Verwendung des inneren Konflikts ist aber in L.'s Augen der völlige Stillstand der Handlung; um sie im Gang zu erhalten, muß AB. Intrigen einschieben und RIUP. den resultatlosen Betrachtungen durch anorganisch hinzutretende Ereignisse ein Ende machen. Während also der lebendige Kampf nach außen hin bei seinen Vorgängern fehlt oder sehr eingeschränkt ist, hat L. durch Verbannung aller Abwege gezeigt, daß es ihm gerade darauf zuerst ankam.

Ein Blick auf die einzelnen Stadien des Kampfes wird das noch deutlicher erweisen. Der Klarheit halber indentifiziere ich das Ziel der Handlung mit dem des Danaus, wozu schon die durchaus defensive Haltung der Heldin berechtigt. Dann ergeben sich als retardierende Momente zweimal Hyp.'s Appell an Danaus' Vernunft (II sc. 2; IV sc. 2), einmal: an seinen Edelmut (IV sc. 5: Hyp. will durch Anbieten ihres eignen Lebens den Geliebten retten), dazu noch äußerlicher: die glückliche Bewerkstelligung der Flucht und der halb unfreiwillige Betrug des Danaus (s. o. S. 29; III sc. 3—5, 7); dazu kommen, die Geschlossenheit dieser Gruppe störend, die beiden Offensivversuche des Lyncée, der ja die Vernichtung des Gegners erstrebt (III, sc. 3; V, sc. 7); von diesen ist der letzte mit dem äußerlichsten und zugleich entscheidenden retardierenden Moment verknüpft: mit dem Eingreifen des Volkes im letzten Akte. — Ebenso sieht man aus der Anordnung der beschleunigenden Momente, wie der Dichter vor allem an dem äußerlichen Kampf seine Freude hat: Danaus weiht selbst seine Tochter in den Plan ein (II, sc. 2); alle andern Schwiegersöhne werden ermordet (III, sc. 2); der entkommene Lyncée wird sofort energisch verfolgt (III, sc. 9), ebenso wie seine Gattin gefangen genommen (IV, sc. 2, 5) und seine moralische wie physische Vernichtung beschlossen (IV, sc. 5, 6), jenes durch Verleumdung im Volke, dieses durch Verurteilung zum Verbrechertode. Auf der Höhe seiner Macht hat Danaus nur noch zäh am Errungenen festzuhalten; dem

Drängen des Volkes gibt er zwar durch Aufschub der Hinrichtung nach, zeigt aber doch durch die entschlossene Bedrohung des Lebens seiner eignen Tochter, wodurch er fast das verlorene Spiel wiederherstellt, daß das Unglück seinen festen Entschluß nicht hat beugen können. Damit ist die Unmöglichkeit der Versöhnung erwiesen, und unmittelbar darauf tritt die Katastrophe ein.

Auch stofflich erweisen alle diese Motive L.'s Selbstständigkeit. Besonders war er auf spannende Hemmungsmittel für seine zeitiger in Gang gebrachte Handlung bedacht. Während z. B. RIUP. auf den Haftbefehl eiligst die Verhaftung folgen läßt, hat L. in der scheinbaren Vergeblichkeit der Suche ein ebenso beruhigendes als hoffnungerregendes Moment gefunden. Auch dem Charakter des Lyncée sind die Neuerungen vorteilhaft geworden: Bei den frz. Vorbildern erfährt er den Tod seiner Brüder aus Hyp.'s Munde und kommt vor lauter Eile oder (AB.) preziösen Klagen überhaupt nicht zu Rachegedanken, bei L. dagegen treibt er durch seine energische Vertretung des Gegenspiels die Geliebte fast ins feindliche Lager, wodurch er an MET.'s Linceo erinnert. Daher kommt es bei L. auch fast gar nicht zu Liebesszenen, denn im ersten Auftritt des Stückes sehen wir, wie die Liebenden sich überhaupt erst finden, und dieser Handlungsgehalt hilft dem verstandesmäßigen Dichter über reine Gefühlsschilderung hinweg. Durch Konfrontation auf der Bühne findet sein Lyncée dafür Gelegenheit, seinen Todesmut zu erweisen, indem er dem Tyrannen frei seine Absicht eingesteht. Und zuletzt zeigt er sich gleich weit von den Extremen RIUP.'s (völlige Passivität) und AB.-MET.'s (Lyncée allein Ursache der Katastrophe) entfernt: L. weiß nämlich Lyncées gerechte Rachebestrebungen zugleich in die Defensive zu setzen, so daß er sich nicht durch Mord alle Aussicht auf Vereinigung mit der Geliebten raubt. — Auch sonst kündigt sich überall die neue Durcharbeitung des Stoffes an, und zwar meist zum Vorteile der Gesamtwirkung. Selbst an den einzelnen Parallelstellen erkennt man den Einfluß der originellen Auffassung, sodaß

sich verhältnismäßig selten wörtliche Anklänge einstellen.[1])

Selbst die wenig befriedigende Katastrophe gewinnt durch Vergleich mit den Vorbildern. Die organischen Lösungen AB.'s und MET.'s waren für L. nicht zu verwenden, denn der eine ließ Lyncée in Freiheit, und beim andern versöhnen sich die Gegner, da noch kein Blut geflossen ist. So blieb nur noch die des RIUP., zwar unorganisch, aber doch gerade so radikal, wie L. sie brauchte. Er versuchte sie besser ins Ganze einzufügen, indem er die von außen hinzutretende Tätigkeit des Volkes nicht noch ausdehnte auf den Mord des eignen Herrn einem Fremden zuliebe, sondern sie auf die Befreiung des Lyncée beschränkte, der sie dann selbständig für seine Zwecke verwertet. Für den ungebeugten Danaus blieb damit aber nur der Selbstmord übrig, zu dessen Motivierung sich die ganze Verzweiflungswut des Verbrechers im Attentat auf das eigene Kind veranschaulicht. Der coup de théâtre, der ihn auch dieses Ausweges beraubt (Lyncée rettet nämlich Hyp. sozusagen im Handumdrehen), führt ganz folgerichtig zu seinem Selbstmord, dem er mit seinem trotzigen Geständnis ohne ein Anzeichen von Reue noch den Anschein eines Triumphes zu geben sucht.

Mit dieser Erklärung ist die Schwäche der Lösung natürlich nicht entschuldigt; doch wird man ihr vor denen der anderen Tragiker zweifellos den Vorzug geben, um so mehr, als sie durch Bühnendarstellung weit lebendiger gestaltet worden ist. Schon hier zeigt sich der Einfluß des Italieners in der Rücksichtnahme auf malerische Wirkung (Laharpe X, 275: Les tragédies de Lemierre étaient faites à peindre), die wenigstens den Zeitgenossen die sachlichen Mängel entschuldbarer machte, wenn sie sich auch oft genug darüber aufhielten.

Nach diesem Erweise der stofflichen Selbständigkeit L.'s bleibt noch übrig, seine Komposition, die Gestaltung des so

---

[1]) Vgl. L I 1 = AB. II 1; L IV v. 196 = RIUP. IV 6 Ende; L II v. 8 ff. = RIUP. I 3, etc. etc. Man vergleiche bes. die verschiedene Behandlung der Aufklärungsszene: AB. II 3 — RIUP. I 6 — MET. I 2 — L II 2.

Umgewandelten zum Kunstwerk ins Auge zu fassen. Hier wird man höchstens in Einzelheiten Ähnlichkeiten mit den Mustern finden. So bietet z. B. RIUP. das Vorbild dazu, daß bei L. die Tragödie mit Handlung einsetzt; doch ist hier der Ältere geschickter, indem er uns das Verhängnis schon im Gange zeigt, während der Nachahmer, nachdem er vor unsern Augen die Geliebten sich hat „finden" lassen, in durchaus konventioneller Weise die Handlung mit dem Geständnis des Danaus an seinen Konfident einsetzen läßt. — Wenig war an der Aufeinanderfolge der Motive zu ändern, da es sich um ein zusammenhängendes Schicksal, nicht um eine Streitfrage handelt, auf welche die Antworten beliebig angeordnet werden können (so später im „Idoménée"). Abgesehen von der Verteilung des Stoffes auf die Akte, von denen bezeichnenderweise die beiden letzten bei L. am schwersten gefüllt sind (ähnlich RIUP.), blieb so für technische Neuerungen die Technik der Personen und die sorgfältigere Verknüpfung der Motive übrig. Jene ähnelt in auffälliger Weise der RIUP.'s, schon der Anzahl der auftretenden Personen nach: z. B. hat Danaus bei beiden zwei Vertraute etc. Neu ist höchstens die schon eben beleuchtete Stellung des Lyncée. — Dagegen erblickt man in der Motivtechnik überall die bessernde Hand des Dichters. So band er sich streng an das Gesetz der Einheit der Handlung im bewußten Gegensatz zu seinen Vorgängern. Selbst den immerhin nicht allzuweit ablenkenden Liebesszenen nahm er durch rechtzeitigen Vollzug der Vermählung jede Begründung und bemühte sich vielmehr, keinen einzigen Auftritt vorübergehen zu lassen, ohne darin die Handlung im engsten Sinne fortzuführen. So dient ihm das Mittel, kommendes Unglück durch Ahnungen oder Träume vorzubereiten, dazu, selbst Sz. 1 des 2. Aktes in den tragischen Verlauf hineinzuziehen, obwohl sie noch völlig außerhalb desselben liegt. Daß er bei alledem nicht eintönig wird, und trotz der vereinfachten Handlung das Interesse wach zu halten versteht, lehrt ein Blick auf die Aktschlüsse, die L. weit geschickter als die andern Dichter zu handhaben weiß. Er vermeidet

z. B. den Fehler AB.'s, der uns am Ende des 1. Aktes die beiden Opfer noch gar nicht einmal vorgestellt hat; sein 2. Akt zeigt uns Hyp. in weit verzweifelterer Lage, da sie ihren Vater schon stark gegen sich aufgebracht und sich nicht, wie bei AB., die Entscheidung noch vorbehalten hat. Die Entdeckung der Flucht am Ende des 3. versetzt den schon aufatmenden Zuschauer wieder in bange Zweifel zurück, und der Schluß des 4. bezeichnet den Gipfelpunkt der Hoffnungslosigkeit. Gerade hier lassen AB. und RIUP. höchst ungeschickter Weise den Lyncée in Freiheit: sein Sieg ist bei AB. nur allzu wahrscheinlich, und beim andern glaubt man nicht recht an die noch bevorstehende Gefangennahme. RIUP.'s Aktschlüsse leiden überhaupt unter seiner Vorliebe für Dunkelheiten, deren Aufhellung, da sie der Hörer erraten kann, des Interesses entbehrt.

4. Zum Schluß mag die folgende Analyse ein Bild des Ganzen geben, wie es sich unter den Händen L.'s entwickelt hat. Man beachte besonders die grellen Kontraste und den regelmäßigen Wechsel von Spiel und Gegenspiel; wenn man zugleich die Wirkung der vorher im einzelnen besprochenen Veränderungen im Zusammenhange ermißt, so wird man zugeben, daß L.'s Bearbeitung für unsern Stoff wenigstens inhaltlich die abschließende zu sein verdient.

(I.) Mit frohem Ausblick auf die Zukunft setzt das Stück ein; Hypermnestre und Lyncée erkennen ihre Liebe zu einander, und ihre Zuversicht läßt keine trübe Stimmung aufkommen. Aber gerade während sie auf Geheiß des Danaus zu „Hymens Altar" gehen, zeigt sich das Unheil an der Arbeit: der gewissenlose Danaus macht seinen Vertrauten mit dem teuflischen Plane bekannt. (II.) Hyp., die nach der Zeremonie zu ihrem Vater gerufen ist, läßt sich durch Egines düstere Ahnungen und Träume nicht in ihrer Freude beirren und verweist ihr sanft ihren Aberglauben. Und doch hatte dieser nur zu sehr Recht, wie die scharf kontrastierende Szene mit Danaus beweist. Hyp. sieht ihr Vertrauen schmählich getäuscht und stellt sich den verbrecherischen Wünschen ihres

Vaters energisch entgegen, nachdem sie den von Danaus absichtlich falsch ausgelegten ersten Schreck überwunden hat. Als ihr der Hinweis auf die Unmenschlichkeit des Vorhabens und die aus ihm folgenden Gewissensqualen nichts hilft, geht sie zum Angriff auf die Mächte über, die er zu seiner Verteidigung und Rechtfertigung herbeiholt: auf Priester und Orakel, die nicht höher geachtet werden dürfen, als eine über allen Zweifel erhabene Tugend. Diese „philosophische" Partie, die als echt lemierrisch in den andern Stücken nur schwache Entsprechungen findet, erweist die Gegensätze von vorn herein als unvereinbar; wir verlassen so Hyp. wohl unter dem vollen Gewicht der Drohungen des Vaters, aber doch moralisch ungebrochen. (III.) Inzwischen schreitet die Handlung unaufhaltsam zum ersten Gipfelpunkt: zur Ermordung der Brüder während der Brautnacht, auf die uns ein Monolog des von unerklärlicher Angst wachgehaltenen Lyncée vorbereitet, und die der theatralische Bericht des Erox bis in die Einzelheiten dem Hörer vor Augen führt. Packend wirkt nach dieser grausigen Einleitung das Erscheinen Hyp's. mit dem Dolche, die jedoch wider Lyncées Erwarten den Geliebten zur schleunigen Flucht auffordert. Diese Szene mit ihren lebhaften Kämpfen, die die Hyp. in den Augen des Zuschauers von dem Vorwurf mangelnder Vaterliebe glänzend reinigen, erschöpft sie nach glücklichem Ausgange bis zur Bewußtlosigkeit, da ihre erregte Phantasie ihr das Schlimmste vorspiegelt. Der Vater deutet diese Aufregung auf glückliche Erfüllung seiner Wünsche, und so braucht Hyp. nicht durch bewußte Fälschung die Anteilnahme der Hörer zu verletzen. Doch von anderer Seite erfährt Danaus noch vor dem Ende des Aktes die Wahrheit und stellt durch seine energische Verfolgung den Erfolg des ganzen Aktes in Frage. (IV.) Der vierte Aufzug bringt in der Gefangennahme des Lyncée den zweiten Höhepunkt, der sorgfältig vorbereitet ist: die ebenfalls gefangene Hyp. hat gerade, ermutigt durch den scheinbaren Mißerfolg der Suche, ihrer triumphierenden Zuversicht freie Aussprache erlaubt. Der gänzlich überraschende Glücksumschlag wird von Danaus

rücksichtslos ausgenutzt, sodaß an einen günstigen Ausgang überhaupt nicht mehr zu denken ist. (V.) Und doch zeigt sich bald, ganz allmählich, daß der König einen Faktor nicht genügend in seine Berechnung aufgenommen hatte, die er a. I, sc. 4 anstellte:

J'ai le peuple à tromper encor plus que mes filles; die souveräne Verachtung des Volkes bringt ihn zu Fall, und die Wirkung seines geschickten Nachgebens zerstört er selbst wieder durch das ganz unangebrachte Herbeirufen der Hyp. So wird der kaum erst besänftigten Wut neue Nahrung gegeben, und die Wogen der Empörung schlagen hoffnungslos über seinem Haupte zusammen. Der letzte künstliche Aufenthalt kann dem gegenüber nicht von langer Dauer sein: als ihm das Manöver, sich durch die Person seiner Tochter zu retten, nicht glückt, entzieht er sich durch Selbstmord den Folgen seiner Freveltaten.

III.

Térée.

1. Allgemeines: Äußere Geschichte und Analysen. — 2. Charaktere und Milieu. — 3. Stoffliche Motive. — 4. Komposition.

1. Térée, das zweite Trauerspiel Lemierres, liegt nur vor in der umgearbeiteten Fassung von 1787; mit der ersten hatte er am 25. Mai 1761 einen völligen Mißerfolg gehabt. Aber selbst der zweiten konnte die angesehene Stellung des Verfassers nur einen Achtungserfolg von fünf Vorstellungen erringen (25. Febr. 1787 ff.). — Urteile über die erste Version: Corr. lit. IV, 412 (pièce absurde et détestable), Voltaire 41, 307 u. 325 (bedauert halb ironisch sein Malheur); beide Bearbeitungen verdammt Laharpe X, 266, die zweite beurteilt Corr. lit. XV, 22 etwas gnädiger.

Den Stoff schöpfte der ovidbelesene Dichter aus den Metamorphosen VI, 412—674. Nur Sophokles hat ihn in einer Tragödie behandelt; den unbewußten Einfluß eines modernen Vorbildes brauchte er also nicht zu fürchten, denn Renous „Térée et Philomèle“ (aufgeführt 1773) kam höchstens für die zweite Version in Frage. Aus den wenigen Andeutungen Périns (p. XVI ff.) geht aber hervor, daß diese sich höchstens in der Katastrophe von der ersten unterschied, so daß für Renous Einwirkung wenig Spielraum blieb. Ich habe das völlig unbekannte Stück nirgends erlangen können. — Ovid berichtet kurz das Folgende:

(Vorgeschichte) Nach fünfjähriger Ehe mit Tereus sehnt sich Procne nach der beim Vater in Athen zurückgebliebenen Philomela und beauftragt ihren Gemahl, diese nach Thracien abzuholen. (Schuld) Der Barbar wird selbst von Liebe zu ihr entflammt, verdammt sie durch grausame Verstümmelung zu ewigem Schweigen und gibt ihren Tod vor, um sie desto sicherer im Walde für seine Lüste verborgen zu halten. (Entdeckung) Ein Jahr lang webt die Unglückliche an dem Tuche, durch dessen Übersendung sie ihrer Schwester die Wahrheit kündet. (Rache) Procne befreit sie unauffällig beim Bacchusfeste und tötet ihren eignen kleinen Sohn Itys, der dem Vater zur Speise vorgesetzt wird. (Sühne) Nach der gräßlichen Entdeckung verfolgt dieser die beiden Schwestern, die seiner Rache durch Verwandlung in Schwalbe und Nachtigall entzogen werden; Tereus selbst wird zum Wiedehopf. — Der alte Dichter malt also mit gleicher Liebe an allen Teilen seiner Erzählung; dagegen ergab sich von selbst für die klassische Tragödie die Beschränkung auf den Schluß mit Rekapitulation des Vorherliegenden.

(I.) L.'s erster Akt führt in Térées Palast, wo Progné angstvoll der Vertrauten ihr Herz ausschüttet. Schon ein Jahr erwartet sie die Rückkehr, und böse Träume machen sie geneigt, dem ungeliebten Gemahl Schlimmes zuzutrauen. Athamas, ein junger Fürst, der in Térées Abwesenheit die einfallenden Feinde zurückgeschlagen hat, erlangt schon von ihr die Erlaubnis, auf gut Glück der versprochenen Geliebten entgegenzufahren, als die Meldung von Térées Rückkehr Alle in Freude versetzt. (II.) Um so niederschlagender wirkt die Heuchelei, die gerade wegen ihrer Kühnheit Glauben findet. Allerdings vermag sich Térée dadurch nicht, wie er gehofft hatte, den unbequemen Nebenbuhler vom Halse zu schaffen, doch gibt er deshalb seinen Scheidungsplan (!) dem prinzipiellen Widerstande seines Rates Adraste zum Trotze keineswegs auf. (III.) Nach langen, untätigen Klagen erfahren die Getäuschten durch ein kunstvolles Gewebe von der Hand Philomèles den Betrug und eilen sofort unter dem Schutze

des Bacchustaumels zur Befreiung der Unglücklichen in den Wald. (IV.) Dort war aber inzwischen der Verführer von neuem gewesen und hatte, nach neuer Zurückweisung seiner Sinne nicht mehr mächtig, seinem Opfer die Zunge abgeschnitten. Jetzt ist er schon in schuldbewußter Verzweiflung nahe daran, alle Pläne aufzugeben, als der ahnungslose Adraste mit seiner Meldung vom Fortgange der Königin die ganze Leidenschaft von neuem in ihm aufwühlt. Unterdessen macht sich der mißtrauisch gewordene Athamas zur Verteidigung des Tempels bereit, denn selbst im Heiligtume des Mars, des göttlichen Ahnen Térées, glaubt er die Gerettete nicht sicher. Wirklich rechtfertigt der Tyrann diese Befürchtungen, nachdem er Progné gegenüber seinen alten Trotz wiedergefunden hat. (V.) Er wirft die „Empörung“ völlig nieder, verzichtet aber, anscheinend edelmütig, unter gewissen Bedingungen auf Philomèles Besitz. Dieser plumpe Rückzug scheitert jedoch an ihrer neuen Befreiung durch das erregte Volk; ihr stummes Auftreten versetzt die nun völlig aufgeklärten Verteidiger in die höchste Wut. Doch Térée wird bei der Veröffentlichung seiner Schandtaten von Wahnsinn erfaßt und kommt ihrer Rache durch Selbstmord zuvor.

Schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt teilweise wörtliche Entlehnungen und getreue Wiedergabe einzelner Motive, abgesehen von dem natürlich durchaus veränderten Schluß. Die zahlreichen Zusätze bezwecken die Entwicklung einer möglichst spannenden Handlung, neue Charakterzeichnung und Modernisierung des ganzen Milieus. Denn daß er die einheitliche griechische Weltanschauung durch Aufklärungsgedanken komplizieren mußte, war für L. ebenso selbstverständlich wie für seine Zeitgenossen, und hinderte diese auch nicht, ihm einmal eine ‚simplicité grecque‘ nachzurühmen (Corr. lit. IV, 37): nur wird sich zeigen, wie schädlich ein solches Tun gerade diesem Stoffe war.

2. Nur vom „philosophischen“ Standpunkte aus und bei Berücksichtigung der „bienséance“ versteht man z. B. die ungeheuerlich-parodistische Wandlung von Térées Charakter.

Der wilde, tierisch seinen Lüsten fröhnende Thraker erscheint auf der frz. Bühne als die absonderlichste Mischung von Salonmensch und Untier. Gleich seinem Vorbilde erfaßt ihn die unwiderstehliche Leidenschaft L. II, sc. 3:

J'étais jaloux des soins qu'on prenait pour lui plaire,
De ses embrassemens prodigués à son père.

Ovid vs. 480 ff. Spectat eam Tereus praecontrectatque videndo,
Osculaque et collo circumdata brachia cernens,
Omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris
Accipit;

gleich ihm schreckt er nicht vor Betrug, Vergewaltigung und Verstümmelung zurück. Zur Not kann man den Mangel an Ehrfurcht vor dem Heiligtum seines Vorfahren als dem ovidischen Charakter entsprechend annehmen, obwohl diesem vielleicht abergläubische Scheu näher gelegen hätte. Anders aber steht es schon mit seinem Verhalten dem Vertreter der Vernunft gegenüber (II, sc. 3). Gegen das Gewicht der Gründe hilft ihm zwar sein herrisches Auftreten, doch zeigt er um so mehr Mäßigung für die Person des Angreifers und erweist sich schon dadurch, daß er dem Adraste seine Absichten enthüllt, als auffallend vertrauensselig und von geringer Menschenkenntnis. Unheilbar aber wird der Zwiespalt durch diese Absichten selbst: er denkt alles Ernstes an Heirat mit der Schwester seiner Gemahlin und fühlt allein vom Jawort der Geliebten sein Glück abhangen. Die folgenden beiden Stellen stehen keineswegs isoliert:

(II, sc. 3). Les passions en moi portent tout leur ravage,
Je brûle avec fureur dans mon humeur sauvage;
L'excès tient à mon être, et mon cœur violent
Emporté loin de soi se livre à son tourment . . .

und unmittelbar darauf, als Adraste nach Philomèle fragt:

Etonnée, il est vrai, de l'aveu de mes feux,
Elle paraît encor s'opposer à mes vœux;
Mais j'espère du tems et plus de ma tendresse. (!)

Diesem heillosen Widerspruch gegenüber kann es doch wenigstens als Resultat seiner Verblendung erscheinen, wenn

er (ibid.) in einem Atem seine Vermählungsabsicht und seine Verurteilung der Ehe überhaupt ausspricht. Eigentümlich aber berühren wieder seine Angst vor der Entdeckung und seine Gewissensbisse, die nur um so deutlicher werden, je mehr er sich selbst über seine Schwachheit entrüstet. Stets zwischen den Gegenpolen von Energie und schwächlichen Klagen hin- und hergeworfen, stellt er sich zuguterletzt bewußt der Kleinenleutemoral entgegen (IV, sc. 7):

Les rois, comme les dieux, sont au-dessus des lois,
Et dans leurs passions ils aiment à leur choix.

Wie paßt aber dazu der plötzliche Verzicht? Seine anfangs so fürchterliche Leidenschaft tritt jetzt nur noch als „gezähmt" und „besiegt" auf; sein Ruf im Volke geht ihm mit einem Male über seine Liebe, und der Geliebten ist er so völlig überdrüssig, daß er sie ohne eine Spur von innerer Qual seinem vorher wütend gehaßten Nebenbuhler gönnt. Obendrein besitzt er die Einfalt, an den Erfolg dieses Ausweges ernstlich zu glauben. Warum aber dann zuallerletzt der unerklärliche Wahnsinn, den man doch nicht als persönliche Rache des beleidigten Gottes wird gelten lassen? Sieben Verse nach seinem Weggang erscheint Adraste, um im Laufe des Gesprächs das Gerücht (!) davon wiederzugeben: (V, sc. 5)

Des dieux vengeurs, dit-on, le courroux le poursuit, etc.

In der Zwischenzeit hat der Verbrecher gerade den Erfolg des Aufstandes erfahren können, der ihn unbegreiflicherweise nicht, wie schon einmal, zu äußerster Tatkraft anspornt. Je weniger die Gründe klar sind, umso mehr merkt man die Absicht: wie in der Hyp., so sollten auch hier die Gegner Térées nicht mit einem Morde befleckt werden, und zur Motivierung des rettenden Selbstmordes bot sich auch hier eine Abart blinden Wütens an (vgl. bes. unten, § 3 Ende). Im Charakter selbst also liegt nichts, was darauf hinführte. — Im ganzen ist Térée vollkommen verzeichnet. Seine Unentschiedenheit steht im grellsten Widerspruch zu dem unbarmherzigen Plan, den er vorhat, und ein kläglicher Verbrecher gehört nicht auf die tragische Bühne.

Auch unter den anderen Personen findet man solche, die nicht weniger Anstoß erregen. Daß die ‚Confidente' Dircé von jedem Aberglauben frei ist (I, sc. 1):

„Un songe est plus souvent une erreur qu'un augure",

ergibt sich schon mit Notwendigkeit aus der allzu abergläubischen Haltung der Herrin, die L. natürlich nicht unwidersprochen lassen konnte. Schlimmer ist die ganze Figur des Raisonneurs, schon deshalb, weil sie ganz anders wirkt, als der Dichter beabsichtigte. In a. II, sc. 3 hat er zuerst Progné vom Vorwurf des Hasses zu reinigen, um sodann den Wert der Ehe für die Humanität festzustellen; nachdem er des Athamas Verdienste in Anrechnung gebracht hat, fixiert er die Stellung des Sohnes aus erster Ehe dem neuen Bunde gegenüber und appeliert zuletzt an Ehre, politische Überlegung und Vatergefühle zum Volke: und wenn Térée allen diesen mit akademischer Sachlichkeit vorgetragenen Gründen verschlossen bleibt, so soll ihn das offenbar aufs schmählichste herabsetzen. In Wahrheit hingegen beladen sie gerade den Adraste beinahe mit dem Fluche der Lächerlichkeit, da er nicht einmal soviel psychologisches Verständnis besitzt, ihre Unangemessenheit bei dem aufgeregten Gemütszustande des Gegners zu erkennen. Dieser Mangel an Scharfsinn macht es ihm a. IV, sc. 2 möglich, die Entmutigung des Königs sofort für völlige Umkehr zu nehmen und ihn eiligst mit dem sonderbaren Benehmen der Königin bekannt zu machen. Die elektrisierende Wirkung dieser Nachricht auf seinen Herrn setzt ihn in Staunen: (IV, sc. 3)

Voulait-il me tromper? Me trompais-je aujourd'hui,
Me flattant d'avoir pris quelqu'empire sur lui?

Ein Böswilliger könnte hier dem uneigennützigen Tugendhelden gar leicht eine Entgleisung nachweisen; doch genügt diese nicht, um aus ihr sein Handeln abzuleiten: dazu ist er viel zu sehr Theoretiker. Darin gleichen ihm auch die meisten anderen Personen des Stückes, daß sie bei aller Spekulation über die gewöhnlichsten Dinge nur ein verkümmertes Gefühlsleben besitzen. Wo bleibt z. B. die Erregung über die

furchtbare Aufklärung bei Athamas und Progné, die Philomèles Befreiung so exakt ins Werk setzen und nachher so eifrig darüber disputieren? Schon früh hat man darauf hingewiesen, daß Progné, um tragisch zu wirken, wider ihren Willen Liebe für ihren Gatten hätte empfinden müssen; doch da dem Dichter an einem Konflikt, den der Verstand nicht zu lösen vermag, nichts liegt, ist diese Person bei ihm fast zur Maschine geworden. Durchaus konventionell erscheint das Liebespaar, Philomèle tritt sogar auf als ‚personnage muet' (!): und dabei soll sich jemand für diese Liebe erwärmen, deren Vorgeschichte nur einmal flüchtig erwähnt wird, und die insofern sogar noch hinter dem Typischen zurückbleibt, als die „Liebenden" sich seit ihrer Kindheit überhaupt nicht wiedergesehen haben

Vor solchem Widerspruche zwischen den Personen und dem glühend-leidenschaftlichen Stoffe treten einige äußerliche Anachronismen völlig zurück. Doch fällt es schwer, die denkwürdigen Worte zu übergehen, mit denen Térée die Geschwisterheirat seinem sittlich weit weniger anfechtbaren Vorhaben gegenüberstellt: (II, sc. 3)

Regardez vers l'Indus, eut-on jamais horreur
D'aimer et d'épouser même sa propre sœur?

Und Eines hat L. selbst vom Standpunkte seiner Zeit trotz zahlreicher äußerer Hinweise (I v. 109, II v. 185, IV v. 224 etc.) versäumt: die Hervorhebung des Gegensatzes zwischen dem gebildeten Griechen und dem Barbaren, mithin zwischen zwei sittlichen Welten, wie er es später, nicht nur in der „Veuve du Malabar", zum Programm erhob.

3. Demgegenüber ergibt der stoffliche Vergleich mit dem Vorbilde ein vorteilhafteres Bild, als die gänzlich verzeichneten Charaktere. Die meisten Gleichungen trifft man hier naturgemäß in der auch von L. episch dargestellten Vorgeschichte: z. B. die genaue Beschreibung von Térées unheilvoller Heirat (L. I, 137 ff. = O. 422, bes. 428 ff.) Bis ins einzelne getreu bildet L. Térées Benehmen in Athen nach (O. 447 ff = L. II, 146 ff.: Schlaflosigkeit, Pandions Zögern, die Abfahrt u. a. m.). Neu, aber völlig unmotiviert ist das „Jahr der Abwesenheit"

Térées bei L, angelehnt offenbar an dieselbe Wartezeit für Philomela bei O; es dient zur Erregung der angstvollen Spannung im ersten Akte und verschafft dem Athamas genügend Zeit für seine heldenhafte Abwehr des feindlichen Überfalls, die ihn dem kriegerischen Térée ebenbürtig machen und ihm unser Mitgefühl erwecken soll, da seine wackere Tat so schnöden Lohn findet. — Um die gedrückte Stimmung des 1. Aktes zu erhöhen, wird (wie in Hyp. II) ein Traum eingeschoben, der verbunden mit der Erinnerung an die ungünstigen Vorzeichen bei ihrer Heirat Progné veranlaßt, offen ihre Abneigung gegen Térée einzugestehen. Fanden wir dies oben nachteilig für ihren Charakter, so begründet es doch besser wie bei O. die Sehnsucht nach Philomèle.

Weit freier noch bewegt sich L. bei der eigentlichen Handlung, die unbedingt von Térées Zielen und Wünschen gelenkt wird. Er beschleunigt sie durch seinen Betrug[1] (= O), hält die Getäuschten durch die Sorge um das Cœnotaphium in Atem[2], verändert aber durch den verhängnisvollen Besuch[3] bei Philomèle die ganze Lage. Seinen Sieg verdankt er der unfreiwilligee Mitteilung[4] Adrasts, die ihm die schon verlorene Kraft zum Handeln wiedergibt. Während das zweite Motiv nur ein Verlängerungsmittel ist, greifen die beiden letzten stark verschiebend in die Handlung ein; wenn auch aus Vorhandenem abgeleitet, sind sie doch L. eigentümlich. Das eine war nötig als Vorbereitung des andern: während dieses den Tyrannen auf eine Höhe bringt, die er bei O. nie erreicht, trägt jenes dafür Sorge, ihm den ruhigen Genuß seines Glückes zu vergällen. Sicherlich hat L. durch beide etwas Dramatisches in den Stoff hineingebracht, das vorher nicht darin war. Die Tätigkeit der Gegner wird zunächst nur durch Adrastes Einwendungen[1] repräsentiert, die natürlich wieder vollkommen L.'s Zutat sind; definitiv in Bewegung gesetzt wird sie aber erst durch die fast gedankenlos aus O. herübergenommene Aufklärung durch das Gewebe[2]. Diese ist völlig unpassend zunächst schon, weil die noch nicht verstümmelte Philomèle ganz gut dem Boten einen mündlichen

Auftrag geben konnte, dann aber vor allem wegen der kurzen Zeit, die ihr zur Anfertigung des kunstvoll gewebten Gemäldes bleibt, sowie wegen des gänzlich unorganischen Eingreifens in die langsamer werdende Handlung. Die nun folgende eilige Befreiung[3] (= O) wirkt insofern tragischer wie bei dem Vorbilde, als sie doch noch zu spät kommt: freilich hindert die Unklarheit von a. IV, sc. 1, aus der die Verstümmelung nicht recht zu erkennen ist, das volle Ausleben dieser Tragik. Die Neugestaltung der Katastrophe bedingte endlich von selbst den fehlschlagenden Verteidigungsversuch[4] des Athamas.

Die Katastrophe selbst, an der Ovid einen zwar versteckten, aber bedeutenden Anteil hat, zieht sich — ausnahmsweise bei L. — durch den ganzen fünften Akt hindurch. Die Peripetie ist im Höhepunkt selbst gegeben: seine Dauer ist nicht nur moralisch unmöglich, sondern befriedigt auch den Helden selbst nicht. Der sich daraus ableitende Versöhnungsversuch Térées kann ebensowenig wie die gefesselte Gegenpartei eine Katastrophe radikaler Art herbeiführen. Zu dem Zwecke wird das Volk wieder herangeholt (wie in Hyp.), welches Philomèle zum zweiten Male befreit; aber anstatt den Verbrecher durch die Vereinigung seiner Gegner mit dem empörten Volke zu vernichten, zwingt uns L., an seinen plötzlichen Wahnsinn zu glauben, auf den nur durch Vergleich mit O. einiges Licht fällt. Dort bewirkt der „deus ex machina" Jupiter die Metamorphose, hier ruft das Volk den Wahnsinn hervor, der in dem Sünder die entsetzlichsten Halluzinationen entzündet; (V sc. 7):

Le poignard à la main où court cette Euménide?
C'est Progné: quoi, son bras s'est teint d'un parricide!
La tête de mon fils! barbare! tu mourras. —
Mais quel nuage épais vient arrêter mes pas!
Quelle invisible main la dérobe à ma rage! . . . . . etc.

Er läßt ihn also genau die Seelenqualen des ovidischen Tereus durchleben und deutet in geschmackloser Weise sogar noch die Verwandlung selbst an. So erhalten selbst die scheinbar bizarren Phantasien ihre handgreifliche Bedeutung, denn durch

sie wird Térée weit schärfer bestraft, als durch den kurzen Augenblick des Todes von fremder Hand; trotzdem ist selbstverständlich diese Fassung des Schlusses als ein völlig mißlungenes Experiment zu betrachten, denn sie paßt nicht im geringsten zu dem ganzen Verlauf bei L. —

4. Selbst ein genaues Studium kann also nicht über die Planlosigkeit der stofflichen Veränderungen hinweghelfen, die in der Komposition natürlich noch weit fühlbarer hervortritt. Allgemein betrachtet, scheint diese allerdings den theatralischen Anforderungen zu genügen: Wenn auch die Exposition wegen Térées Abwesenheit noch weit in den zweiten Akt hinübergreift, so beginnt doch der lebendige Kampf sofort mit dem Auftreten des Intriganten, der am Ende dieses Aktes den ersten Widerstand unterdrückt hat. Der dritte Akt entdeckt Philomèles Unglück und erweckt die frohe Hoffnung auf ihre Befreiung, die durch den Verlauf des folgenden Aktes bestärkt, aber noch vor seinem Ende völlig vernichtet wird. Aber in der höchsten Not erscheint der Retter: Um dieser Kontrastwirkung willen mußte die Katastrophe durchaus verändert werden, da diese bei O. gerade im vorzeitigen Triumphe der Gegner des Tereus besteht.

Im einzelnen jedoch leidet die Komposition unter drei großen Fehlern. Einmal hat L. es nicht verstanden, das Absichtliche seiner anorganischen Zutaten (bes. Gewebe und Volk) zu verschleiern, sodann sind ganze Szenenkomplexe für die Handlung unnütz, denn sie halten sie nur auf, ohne dafür durch Vertiefung der Charakteristik zu entschädigen (vgl. III, 2—5); besonders gerne liegen sie am Anfang der Akte, während das eigentliche vorwärts treibende Moment ans Ende gerückt wird. Der schwerste Fehler endlich liegt darin, daß die Handlung in der Periode von Térées höchstem Steigen des klaren Zieles entbehrt. Die gesetzliche Verbindung mit Philomèle kann seit a. IV, sc. 1 nicht mehr verwirklicht werden; man hat also nur einen Verbrecher vor sich, der seinen ihm entschlüpfenden Raub in Sicherheit zu bringen sucht, ohne auf dessen ungestörten Besitz rechnen zu können, da einmal

der Schleier des Geheimnisses gelüftet ist. Sein unvermeidlicher Sieg wird viel zu sehr verzögert (was tut Térée a. IV, vs. 85 bis 169?), und auf die Frage: Was dann? weiß er selbst keine Antwort, bis ihm im fünften Akt der lächerliche Rückzug einfällt, den er mit dem Mantel der Großmut deckt. Ganz richtig findet Grimm in diesen Manövern höchstens das Interesse der überwundenen Schwierigkeit (Corr. lit. XV, 22); mag immerhin diese Entwickelung folgerichtig sein, — um tragisch zu wirken, fehlt ihr das menschlich Bedeutungsvolle.

Der unangenehme Eindruck wird durch weitere verfehlte Einzelheiten vervollständigt, so besonders durch die z. T. schon erkannten Verstöße im Gefolge der Zeiteinheit. So wird am Ende des dritten Aktes die Nacht als bevorstehend gedacht, und in ihrem Schutze soll die Befreiung erfolgen: wenn später mit keiner Silbe mehr von ihr die Rede ist, so beweist das die Willkür, mit der L. die anschauliche Gestaltung seines Stoffes betreibt. Dem gegenüber ist wenigstens die Berechtigung der Ortseinheit in der Konzentration auf das Ende der Geschichte gegeben; immerhin brachte auch sie Einbuße genug mit sich, da sie die lebendige Darstellung des Beginns von Térées Leidenschaft, wodurch man für sie hätte Anteil erregen können, in bloßen Bericht zwängte. — Endlich mag der Hinweis auf die wenig erschöpfende Behandlung der persönlichen Gegensätze, auf die ungenügend ausgebeutete Personentechnik genügen, um zu erweisen, daß man bei dieser Tragödie kaum eine Frage aufwerfen kann, deren Beantwortung für den Dichter günstig ausfällt.

Die Entwicklung von Térées Charakter auf Grund seiner tiefen Leidenschaft wird noch vor ihrem Abschluß durch andere Affekte aufgehoben; der Schluß entspricht nicht einmal gemäßigten Anforderungen an die Kausalität des Bühnengeschehens; außer Komposition und Charakteristik verrät die stark von Ovids Latein beeinflußte Sprache eine unglaubliche Lässigkeit, mit der auch einige geschickte stoffliche Neuerungen nicht versöhnen können. Damit ist schon gesagt, daß dieses Stück nicht für unser Gesamturteil maßgebend sein darf; daß

L. besseres leisten konnte, zeigt schon das Erstlingswerk, ebenso wie die Betrachtung der nun folgenden. Es genüge also festzustellen, daß — wenn der Stoff schon an sich zu spröde war, um mit Erfolg der modernen Bühne einverleibt zu werden, — L.'s Bearbeitung sicher am allerwenigsten dazu angetan ist, diese Sprödigkeit zu überwinden.

IV.

Idoménée.

1. Äußere und allgemeine Stoffgeschichte. — 2. Analyse. 3. Die stofflichen Motive. 4. Die Charaktere. — 5. Komposition und Technik.

---

1. Mit seinem dritten Bühnenwerke Idoménée stellte L. seinen arg geschädigten Ruf wieder her (Erstaufführung Montag, 13. Februar 1764). Er untersagte sich „toute situation extraordinaire dans sa nouvelle pièce . . en s'attachant à réduire son sujet à la plus grande simplicité" (Périn I, XX). Gerade deshalb aber war der Bühnenerfolg nur mäßig, denn (ebenda): „il faut beaucoup plus d'action pour plaire à la multitude". Auch durch den Druck erfuhr das Stück keine größere Verbreitung.

Die Grundzüge der antiken Sage kehren wieder in dem Bericht der Bibel über Jephthas Tochter (Richter XI, 30—39) und z. T. in der Sage von Iphigenie in Aulis; beides sehr oft dramatisch behandelte Stoffe, die jedoch für L. nicht in Frage kommen, ausgenommen etwa die lateinische Darstellung Buchanans (Neuausgabe Leyden 1725), deren Kenntnis man wegen einzelner interessanter Gegensätze bei L. voraussetzen möchte. Doch schöpfte er vor allem aus Fénélon (Télémaque V), der — vielleicht auf Grund des Aeneïskommentars von Servius Honoratus (besonders zu III 121, XI 265) — aus der Sage eine anspruchslos-rührende Geschichte macht, sowie aus Crébillons Erstlingswerk (1705 Idoménée); wenn er diesem

auch vieles im einzelnen verdankt, so stellt er sich doch in bewußten Gegensatz zu ihm, indem er die folgende geschmacklose Zutat Crébillons wieder aufgibt: Idoménée und sein Sohn zugleich lieben die Tochter eines Rebellen, welche in Idoménée den Mörder ihres Vaters hassen muß. — Nicht ganz belanglos ist auch die opernhafte „Tragédie" von Danchet (Idoménée, gedruckt in Bd. III von D.'s „Théâtre" 1751), welche Drachenkämpfe und neue Liebesverwickelungen einschiebt; ihr Hauptwert liegt jedoch darin, daß fast allein auf ihr Varescos Text zu Mozarts erster Oper (1781) beruht. Die spanische Tragödie Idomeneo von Alvarez de Cienfuégos (1815) stützt sich dagegen eigentümlicherweise nicht nur auf L.'s Idoménée, sondern ist obendrein seinem Artaxerce nicht geringen Dank schuldig. — Zum eigentlichen Stoff gehören also bloß F. (Fénélon), C. (Crébillon) und L., doch wird in einem nicht unwichtigen Falle auch der Einfluß der Oper (Danchet) zu konstatieren sein.

2. Bei L. sind wir zunächst (I) Zeugen der Sorge, in die das lange Ausbleiben Idoménées nach dem trojanischen Kriege seinen Statthalter und Sohn Idamante, sowie dessen Gemahlin Erigone versetzt. Ein wütender Sturm hat ihre Hoffnungen stark herabgedrückt, und schon bestätigt Sophronime, des Königs Vertrauter, der sich allein gerettet wähnt, die schlimmsten Befürchtungen, als ein anderer Vertrauter berichtet, er glaube den König fern am Strande erblickt zu haben. (II) Der Sohn eilt ihm entgegen, doch zu seinem Unglück: Er wird so das Opfer, welches Idoménée in Sturmesnot dem Neptun gelobt hatte. Als der Vater die grause Notwendigkeit erkennt, flieht er hinweg ohne eine Erklärung, die dem erstaunt Zurückgebliebenen durch den ahnungslosen Sophronime in Gegenwart seiner Gattin zuteil wird. Da diese trotzdem natürlich nicht die ganze Wahrheit erraten kann, weist sie nicht nur den Plan des Königs ab, der seine Kinder durch Entfernung von Kreta dem Schicksal entziehen will; (III) sie macht sich sogar zum Dolmetsch des Volkes, das von Idoménée Gehorsam gegen den Gott fordert. Zwar läßt sich ihr Widerstand sofort durch die furchtbare Aufklärung

brechen, desto weniger aber läßt sich Idamante in seinem Willen zum Opfertode wankend machen, denn er stellt sich sogar dem Volke gegenüber, das mit Gewalt für ihn eintreten will, nachdem es erfahren hat, daß er das unschuldige Opfer ist. (IV) Die Hoffnung Idoménées, durch Selbstverbannung der Zwangslage zu entgehen, wird durch den strengen Oberpriester vereitelt, während Erigone ihn zur Zurücknahme seines Gelübdes mit Gründen bestürmt, die jedoch durch eine drohende Offenbarung des Götterwillens Lügen gestraft werden: ein Vulkanausbruch verheert das Land. (V) Idamante hat indes in ruhiger Entschlossenheit seine Vorbereitungen beendet; ohne Rücksicht auf die Bitten des Freundes, auf die verzweifelten Kämpfe der Gattin gegen ihn und die Priester, und auf die Todesbereitschaft seines Vaters opfert er sich mit eigner Hand unter dem Rollen eines verheißungsvollen Donners: Idoménée entsagt dem Thron und weiht sich einem reuigen Büßerleben.

3. In der Vorgeschichte ging L. auf den einfacheren F. zurück, von dem ihn eine wichtige Neuerung unterscheidet: Die Ursache des Gelübdes (der Seesturm) wird deutlicher vor Augen geführt, da wir seine verheerenden Wirkungen erfahren: nur Sophronime und Idoménée, nicht ein einziges Schiff ist seiner Wut entgangen. Auf diese Weise wird erstens die Erfüllung des nur halb wirksamen Gelübdes um so härter, und dann erweitert sich die Handlung nicht unbeträchtlich dadurch, daß nur jene zwei ursprünglich um das Geheimnis wissen, und alle handelnden Personen erst nach und nach eingeweiht werden. Die Begegnung von Vater und Sohn geschieht vor unsern Augen, vorbereitet durch einen sorgenvollen ersten Akt. Für diese wichtige und wirksame Erneuerung des Einsatzes der Handlung kann man zwar an die Verwertung desselben Motivs im Térée erinnern, doch wird hier kaum der Einfluß von Danchets Oper abzuweisen sein, wenn diese auch sonst nicht die geringsten Berührungspunkte aufzeigt.

Die Momente der Handlung, durch welche die Erfüllung des Gelübdes beschleunigt werden soll, fand L. fast alle bei

C. vor; F. gab hier weiter nichts als das Opferangebot Idamantes, das natürlich beide Dramatiker verwerteten, L. jedoch in weit ausgeprägterer und zielbewußterer Weise. Die orthodoxe Auslegung des Gelübdes, wodurch die Partei, die für die Erfüllung ist, gestärkt werden soll, übernahm bei L. nicht Sophronime (wie bei C.), sondern ein eigens dazu geschaffener Priester, der ihr durch seine berufsmäßige Vertretung weit mehr Nachdruck zu geben vermag. Während C. aber in fast übertriebener Weise die dem Götterzorn entsprungenen Naturereignisse betont, die F. gänzlich unterdrückt hatte und deren Bedeutung selbst bei Servius unklar bleibt, hat L. sich im Anschluß an diese letzteren bemüht, sie so sehr wie möglich zurücktreten zu lassen, und konnte doch nicht verhindern, daß sie im Kampfe den Ausschlag geben, da er natürlich selbst keine anderen Gründe für die Opferung einsehen konnte. So entkräftet schon der Zwang des Stoffes zum guten Teil den Tadel der Corr. lit. (IV, 458), daß die unbelebte Natur zu stark mitspiele. Nur Eines vermochte L. hier neu hinzuzufügen: das Drängen des Volkes (s. u. S. 56). — Während er also offenbar in Verlegenheit ist, wenn er Gründe für das Opfer anführen soll, zeigt sich seine ganze Stärke bei den Gegengründen, bei den retardierenden Momenten. F. hat hier nur den Selbstmordversuch des Schuldigen den C. L. natürlich herübernahmen, und den verständigen Einspruch des greisen Sophronime. C. ließ diesen jedoch weg, vielleicht weil er instinktiv merkte, wie wenig verständige Reflexionen in ein Zeitalter passen, wo der Mensch von den Göttern Gegendienste für ein Gelübde verlangt. Das hinderte aber, wie schon im Térée, so erst recht hier L. nicht, gerade damit Wucher zu treiben. Immerhin ließ er die Einwände nicht von einer dem Helden fernerstehenden Persönlichkeit geschehen, sondern stützte sie durch starke Gefühlsgründe, indem er sie der Gattin des Opfers, Erigone in den Mund legte. Doch ist diese Art Verteidigung für L. so selbstverständlich, daß man dasselbe Motiv bei F. stoffgeschichtlich höchstens als Vorläufer, nicht als Vorbild davon in Anspruch zu nehmen braucht. — Soweit

die Gegenhandlungen von Idoménée selbst ausgehen, hat L. sie etwas gedankenlos aus C. entlehnt, und nur ihre unten besprochene Rolle in der Komposition gehört ihm zu eigen. Es sind (a. IV, sc. 1) Idoménées Absicht, sich selbst zu verbannen und den Sohn zu seinem Nachfolger zu machen, und (a. II, sc. 7) seine Bitte an seine Kinder, das unselige Kreta zu verlassen: diese letztere erscheint aber bei L. weit unbegründeter, als bei C., der des Königs Wunsch doch wenigstens durch die Ansteckungsgefahr, die von dem Wüten der Seuche droht, jedem begreiflich machte. Bei L. hegt der König nur den naiven Wunsch,

Qu'ils s'arrachent l'un l'autre au spectacle cruel
Qu'alloit leur préparer un serment criminel.

Endlich läßt L. eine selbständige Unterstützung vom Volke ausgehen, das bei C. nur durch Überredungsversuche von verschiedenen Seiten in die Handlung verflochten ist. Das Urbild davon kann das sehr energische Auftreten des Volkes bei F. sein, das zuletzt sogar seinen König vertreibt.

Die Katastrophe weist eine wichtige gemeinsame Änderung der beiden Tragiker auf: Idamantes Opfertod von der Hand des Vaters ist in Selbstmord verwandelt. Diese Änderung ist notwendig, da der lange vorher bedachte Mord zu gräßlich gewirkt hätte besonders bei C., wo er obendrein wegen der Nebenbuhlerschaft von Vater und Sohn leicht zu unreinen Deutungen Anlaß geben konnte; sie ist andrerseits bedenklich, weil so das Gelübde nicht wörtlich genug erfüllt wird. L. übernahm sie einfach von C., der schon früher eine ähnlich lässige Auffassung des Gelübdes kundgibt: sein Idoménée glaubt, die Götter hätten nur deswegen seinen eigenen Selbstmord verhindert, weil sie sich damit hätten zufrieden geben müssen. Nach dem Vorgange von F. spart sich L. diesen Selbstmordversuch Idoménées für die Katastrophe auf; da er jedoch verhindert wird, verbietet die poetische Gerechtigkeit, den nur bedingt Schuldigen mit der Vertreibung durch sein empörtes Volk (wie bei F. C.) zu bestrafen: es wird ihm das Recht gelassen, selbst über sein Schicksal zu entscheiden, und aus

freiem Willen wählt er Verzicht auf den Thron und die Verbannung.

4. So sehr L. bei den stofflichen Motiven an seine Vorbilder gebunden ist, so selbständig kann er sich in der Charakterisierung seiner Personen zeigen. Natürlich hat sein Titelheld mit dem C.'s gemeinsam, daß er sich nicht wie bei F. von außen her in seinen Handlungen bestimmen läßt, und daß er trotz seines strengen Glaubens an die Götter sein Möglichstes tut, den Sohn dem Fatum zu entreißen. Aus Reaktion gegen C., bei dem die Liebe den Helden fast einmal zur Einwilligung in den Mord seines Sohnes bringt, hat aber L. seinen Idoménée in hohes Alter versetzt; er redet von seiner vieillesse und sagt von sich (a. IV, sc. 1):

Je touche, tu le vois, au terme de mes jours.

Die dürftige Handlung mit ihrem einzigen Ziele gab keinen Anlaß zu tieferer Charakteristik, zumal da die Nebenhandlung C.'s für den Charakter Idoménées starke Nachteile birgt und so nicht zur Nacheiferung locken konnte. Daß bei L. die Handlung sofort auf ihre Ursache folgte, war auch für seinen Helden eine entschiedene Besserung, denn bei C. sieht er sechs Monate lang die Qualen des Volkes an, obwohl er das Heilen in seiner Gewalt hat. So meidet L. auch das grausame Benehmen des Vaters dem sterbenden Sohne gegenüber, sodaß sein Idoménée einen weit sympathischeren Eindruck hinterläßt, als die zwar originale, doch groteske und abstoßende Schöpfung seines Vorgängers. — Weit größere Unterschiede zeigen die beiden Idamante; der bei C. geht ganz in seiner Liebe auf und die halb ungewollte Aufklärung reißt ihn aus seinen Träumen: und dabei ist auch er (wie bei L., gegen F.) als reiferer Mann zu denken, der lange in des Vaters Abwesenheit sein Land glücklich regiert hat. Ganz anders L., bei dem er jede falsche Sentimentalität verloren hat. Er zeigt sich als König (I. Akt) und als echter Vater des Volkes (a. V, v. 75 ff.), denn die Erkenntnis seiner Pflichten gegen dasselbe verbietet ihm z. B. die Zustimmung zur Flucht. Wenn auch als Fürst mit den Priestern einig, ist er doch nicht in blindem

Aberglauben befangen. Und nicht starre Tugend ist sein Ideal, vielmehr machen ihm ungestillter Tatendrang und häusliches Glück das Scheiden schwer. Heldenmütig verschweigt er seiner Gattin, wie hart ihn die unbedachte Mitteilung Sophronimes (a. II, sc. 5) getroffen hat und fordert dann von ihr, daß sie ihre Liebe auf den trostlosen Vater überträgt: alles eine Reihe meist selbständiger Züge, die im Bunde mit den relativ freien Entschließungen Idamantes ihn als den bestgelungenen Charakter des ganzen Stückes erscheinen lassen. — Die Vorbilder des Sophronime sind die beiden gleichnamigen Personen in F. C., wenn auch diese wenig mit einander gemein haben, da der eine abergläubisch (C.), der andere human ist. Soweit diese Person für die eigentliche Handlung von Bedeutung ist, geht ihr Benehmen auf C. zurück, während z. B. ihr Optimismus dem Schicksal gegenüber und überhaupt ihre religiösen Ansichten ganz aus F. stammen. Eine ähnliche Vermischung mehrerer Vorbilder stellt Erigone dar, die mit C.'s Erixena einige unwesentliche Züge — so ihre Selbstanklagen nach der Enthüllung, — mit F.'s Sophronime dagegen ihre Anschauungen über Menschenopfer und ihren Glauben an die Milde der Götter gemeinsam hat. Ihre Geburt in Samos, die sie wieder zu Erixena stellt, soll ihre von den andern abweichenden Ansichten über Götterverehrung rechtfertigen. Neu ist vor allem die strenge Folgerichtigkeit, mit der sie die Ehrfurcht vor der Natur selbst gegen die Götter verteidigt, dann ihre Philippika gegen Priester und Volk, endlich auch die Beweise ihres scharfen Verstandes, der sie auch bei der gefährlichen Lage des Geliebten nicht verläßt (das fiel übrigens schon den Zeitgenossen unangenehm auf; vgl. Corr. lit. IV, 458). An ihrem Charakter ist also ebenfalls viel gefeilt worden, was sich schon aus ihrer neuen Lage erklärt: im Kampfe mit Idoménée, Idamante und dem Oberpriester zeigen sich natürlich vor allem ihre weniger weiblichen Seiten, denn nur sie tritt rückhaltlos gegen die Opferung in die Schranken. — Von C.'s Nebenpersonen blieb bei L. nur der natürlich ebenfalls religiös freisinnig gewordene Nausicrate

übrig, während der Grand Prêtre als Vertreter der Ansichten von C.'s Sophronime neu hinzukam. Seine Sehergabe, die so überraschende Bestätigung findet, ist ebenso originell, wie seine Vernunftgründe: Idoménées Weigerung werde den Sohn zum Opfer der Seuche werden lassen, und der Mord eines anderen Untertanen, den zu begehen Idoménée sich wohl nicht geweigert haben würde, sei für das leichtsinnige Gelübde keine genügende Strafe und doch genau so verwerflich als der des Sohnes. — Das Volk zeichnet L. weit lebendiger und realistischer, als C., der es in einfacher Anlehnung an F. nur gegen die Opferung auftreten läßt, ohne die moralische Wirkung der von ihm hinzugefügten Plagen zu bedenken. Besser läßt sich bei L. das Volk durch die Umstände leiten, ohne doch jemals die Ehrfurcht vor den Göttern dem Mitleide mit der Unschuld zum Opfer zu bringen. So ergeben sich die drei Stadien: blindes Drängen zur Erfüllung des Schwurs; Abscheu davor, als die Person des Opfers bekannt wird; endlich Resignation, als die Plagen kommen (a. IV, sc. 5)

> Et chacun désormais effrayé pour soi-même,
> Abandonne en pleurant la victime qu'il aime.

Im ganzen ist das Streben L.'s unverkennbar, dem Stoffe die von C. noch verstärkte fatalistische Tendenz zu nehmen. Die Personen werden durch etwas genauere Charakterisierung freier im Handeln, das erste Unheil, das bei C. schwer auf dem ganzen Stücke lastet, wird weggelassen, das zweite Unheil, der Ausbruch des Ida, läßt bei ihm allenfalls eine rationalistischere Deutung zu, und endlich wird wenigstens zeitweise dadurch, daß L. einer freieren Auffassung des Gelübdes das Wort redet, die Möglichkeit einer glücklichen Lösung nahegelegt. Trotzdem zwang ihn der Mangel an „ressources poétiques" (Laharpe), bei der letzten Offenbarung zu bleiben, und alle Milderungsversuche — wie die Verlegung von Erigones Heimat nach dem weniger strengen Samos — konnten den Zwiespalt nicht verdecken, der in seinem Stücke zwischen der realen Welt und den Ideen seiner Personen

herrscht, und der natürlich in einer Zeit der Aufklärung doppelt empfunden wurde.

5. Die Hauptarbeit für L. bestand aber überhaupt nicht in der Veränderung des Stofflichen, sondern in der gründlichen Erneuerung der Komposition, an der bei C. fast nichts zu loben war. Schon mit den drei Einheiten findet er sich besser ab als C, der die Zeit der Handlung ganz willkürlich sechs Monate hinter die Begegnung verlegt, ohne irgendwie den langen Schlummer der Kräfte zu begründen, die nun mit einem Male in Bewegung geraten. Wenn L. darin auf F. zurückgreift, daß die Handlung sich sofort im Anschluß an die Begegnung vollzieht, so hat er dadurch die rasche Abwicklung der Ereignisse fast zur Notwendigkeit gemacht. Das Unpassende der Ortseinheit mildert er nach Möglichkeit, indem er die Geschehnisse an den Strand des Meeres verlegt, ohne doch über manche grobe Unwahrscheinlichkeiten, namentlich was das Auftreten der Personen angeht, hinwegtäuschen zu können. Die Handlungseinheit wahrte er sorgfältig. ohne sich darum die Einfügung eines Frauencharaktes zu versagen; nur stellte er ihn in unmittelbare Beziehung zum Problem und vermied so die Zersplitterung des Interesses auf mehrere Personen, worunter das Stück C.'s stark zu leiden hat. Die in ihrer Rache berechtigte und gegen ihre Liebe ankämpfende Erixena bildet dort sicher während der drei ersten Akte den geistigen Mittelpunkt um so mehr, als ihre Bestrebungen unsere volle Sympathie haben. Während dieser Zeit wirkt der tatenlose Idamante fast abstoßend, um erst ganz zuletzt etwas interessanter zu werden, ganz zu schweigen von Idoménée, der sich fast von vornherein unser Mitgefühl verscherzt hat. Deutlich steht dagegen bei L. von Anfang bis Ende Idamante im Mittelpunkt des Problems: Im ersten Akt seine treue Sorge um den Vater, im zweiten sein Streben nach Aufklärung, im dritten das entschlossene Angebot, im vierten die zielbewußte Beruhigung des Volkes (hinter der Szene) und zuletzt sein folgerichtiger Selbstmord, kurz sein ganzes Benehmen verbietet, ihn einen Moment aus den Augen zu ver-

lieren. Um ihn herum gruppieren sich in passender Abstufung die andern: der Vater, dessen einziges Ziel die Rettung des Sohnes ist, und der doch den Abgrund unvermeidlich vor sich sieht, die Gattin mit ihrer Hoffnungsfreudigkeit, die sich bis zum unüberlegten Trotz gegen das Schicksal steigert, und die Nebenpersonen.

Der ganze Verlauf ist schon durch die Herübernahme des dramatischen Einsatzes aus der Oper wirkungsvoller geworden, und die rasche Einführung des Lesers in das zeitliche Milieu wird namentlich im ersten Akte durch Anspielungen auf die z. T. noch lebend gedachten Helden des Trojanerkrieges erleichtert. Eine bedeutende Steigerung des Interesses glaubte C. noch durch die Zurückhaltung der Aufklärung (bis zum fünften Akte!) zu erreichen; L. folgt ihm nur, indem er sie durch Sophronime, nicht, wie F., durch Idoménée geschehen läßt, weicht aber sonst erheblich ab. Bei ihm ist schon seit a. III, sc. 2 alles bekannt und der Streit im vollsten Gange: zur Motivierung verhalf ihm die glückliche Änderung in der Vorgeschichte (s. o.), die dem Sophronime keinerlei Zwang zum Schweigen auferlegte. Die Scheinaufklärung C.'s durch das Orakel, das mit seiner Dunkelheit — es fordert das „Blut des Idom.", d. h. dessen Sohn — große Verwirrung anrichtet, verkehrt L. geschickt in eine halbe Aufklärung: das Gelübde selbst wird rasch bekannt; seulement la victime est encore ignorée (a. II, sc. 7). So erreichte er ohne Überladung ganz von selbst ein neues beschleunigendes Moment, nämlich das Drängen des Volkes (s. o. S. 56.). — Endlich war für L. ein Gegenstand höchster Sorgfalt die sachgemäßere Anordnung der Gründa „pro" und „contra", die ja bei C. lange nicht in dem Grade wie bei ihm im Mittelpunkt stehen. Bei den für die Opferung sprechenden Gründen stellt C. drei nicht mißzuverstehende objektive Offenbarungen voran (mit Einrechnung des Orakels), aus denen sich die anderen nur als ganz unselbstständige Folgen ergeben, sodaß auch des Idamante Benehmen keineswegs freiwillig ist. Dagegen ist bei L. sein Entschluß sofort gefaßt, noch ehe andere Gründe wie die Fanatisierung

des Volkes, die Prophezeiung des Priesters, das Naturereignis, ihn in eine Zwangslage versetzen. Die Gegengründe Idoménées bei C. sind schon deshalb wirkungslos, weil sie von den unaufgeklärten Gegnern nicht verstanden werden, rufen daher z. T. sogar eine entgegengesetzte Wirkung hervor und treffen auch nicht den Kern der Sache. Wenn dies letztere bei L. aus anderen Gründen ebenfalls der Fall ist, so sucht er den Fehler doch wenigstens zu mildern, indem er den wirkungsvollsten Schritt, den Selbstmordversuch Idoménées, ans Ende setzt. Außerdem kann nur bei ihm von einem Ineinandergreifen und Zusammenwirken der beschleunigenden und retardierenden Momente die Rede sein, nur bei ihm entsteht ein Kampf der Meinungen dadurch, daß alle vorliegenden Tatsachen je nach der Stellung ihrer Beurteiler mit Bewußtsein zu Angriff oder Verteidigung benutzt werden. Bei C. aber beschränkte sich Idoménée rein auf den Versuch des gedeckten Rückzuges und bemühte sich nie ernstlich, auch nur einen Grund zu widerlegen, der ihm von den Freunden der Opferung entgegengehalten wird.

Es wird also niemand dem Stücke L.'s den Vorzug größerer Mannigfaltigkeit der Kampfesmittel und frischeren Lebens abstreiten können; die letzte Ursache des Mißerfolges liegt nur zum geringen Teile an der Bearbeitung, hauptsächlich aber im Stoffe selbst.

V.

Artaxerce.

1. Äussere Geschichte. — 2. Zum Stoffe im Allgemeinen. — 3. Analyse. — 4. Die stofflichen Momente. — 5. Die Charaktere. — 6. Komposition.

---

1. Die Erstaufführung dieses vierten Bühnenwerkes fällt auf den 20. August des Jahres 1766, das neben ihm noch zwei andere Tragödien bringt, also eine außergewöhnliche Schaffensfreude voraussetzt. Sie erklärt sich gewiß nicht zum wenigsten aus dem großen Erfolg des „Artaxerce", der zum Weiterstreben anspornte. Besonders die dritte Aufführung glich einem Triumphe; on y a demandé l'auteur avec une espèce d'enthousiasme et la plus longue obstination (Mercure de Fr., zit. bei Périn I, XXXVI). Während Grimm zuerst maßvoll urteilt (Corr. lit. VII, 103) und dann (VIII, 162) trotz aller Ironie doch dem „honnête garçon fort pauvre" den Erfolg zu gönnen scheint, findet Laharpe (X, 267) nichts gutes an ihm: fond vicieux, invraisemblances de détail, etc. — Das Stück wurde schnell vergessen; eine „reprise" von 3 Vorstellungen 1777, ein zweiter Druck in dem darauffolgenden Jahre, das ist alles, was von dem rauschenden Augenblickserfolg übrig blieb.

2. Auf den Stoff wurde L. gebracht durch Metastasios gleichbetitelte Oper, die 1765 (von Bursay) übersetzt (bearbeitet?) worden war. Da er aber die Theatergeschichte der Brüder Parfaict benutzen konnte, so hat er sicher noch mehrere der überaus zahlreichen Bearbeitungen desselben Stoffes ge-

kannt, der in letzter Linie auf Justin (Epitomae III, 1) zurückgeht. Ich mußte mich auf die Vergleichung der hauptsächlichsten beschränken, da mir die andern unzugänglich blieben; ich kann mir aber kaum denken, daß neben Thomas Corneille (1660 „Stilicon“ = S.; — desselben „Darius“ 1659 gehört gar nicht hierher), Crébillon (1714 „Xercès“ = C.) und Metastasio (= M.) Leute wie Magnon (1645), Boyer (1682), Deschamps (1721), Vionnet (1747) u. a. für L. von irgend welcher Bedeutung waren. Auch glaube ich trotz Corr. lit. VII, 103 nicht an einen Einfluß von Belloys „Zelmire“ (1762), welche vielmehr umgekehrt auf dem Artaxercestoffe beruht. Von L. und vor allem M. beeinflußt zeigt sich Delrieu (1808), der gelegentlich herangezogen werden soll.

Justin gibt die folgenden Grundbestandteile: (1) Der Griechenzug hat das Ansehen des Xerxes aufs schwerste erschüttert. (2) Dieser wird daher von seinem Minister Artabanus mit Hilfe von dessen Söhnen ermordet. (3) Den Verdacht lenkt der Verbrecher auf den ältesten Sohn Darius und bringt so den jüngeren (Artaxerxes) zum Brudermorde. (4) Er weiht den Bagabaxus in die gegen Artaxerxes selbst gerichteten Pläne ein und wird von diesem verraten. (5) Der junge König ersticht ihn hinterlistig vor aller Augen bei einer Parade.

Th. Corneille (S.) steht damit nur in loser Berührung. Sein Stilicon unternimmt alles nur seinem Sohne zuliebe, den er von der stolzen Kaiserstochter beleidigend hat zurückweisen sehen. Der Verrat seines Komplicen verhindert aber zunächst jede Gewalttat; hierdurch wird er gezwungen, den Verdacht auf den eignen Sohn zu lenken, durch dessen Haft er jedes Durchkreuzen seiner Pläne von dieser Seite zu verhindern hofft. Wider Erwarten freigelassen, erweist Euchérius durch mutigen Opfertod für den Kaiser seine Unschuld, und dem Intriganten bleibt nach reuigem Geständnis nur der Selbstmord übrig.

Zum größten Teile beruht also S. auf neuen Voraussetzungen; doch schien seine Verwandtschaft mit dem Stoffe noch deutlich genug durch, um seine Einwirkung auf die

beiden nächstfolgenden Bearbeiter zu ermöglichen. Crébillon wie Metastasio bemühten sich nämlich in verschiedener Weise, die beiden vorliegenden Fassungen zu verschmelzen. C. ging dabei unbedingt von J. (= Justin) aus: Darius ist der Unschuldige (= J. No. 3), sein Leiden ist daher ohne die hemmende Wirkung auf den Ehrgeizigen (wie bei S.). Gerade diese zog den Metastasio an, sodaß seine Bearbeitung deutlich von S. beeinflußt ist. Dem äußerst herben, nur durch den Tod zu vernichtenden Ehrgeiz des Helden bei C. steht bei M. dieselbe Leidenschaft gegenüber, die sich in inneren Kämpfen mit der Liebe zum Sohne verzehrt und sich zuletzt durch die Furcht um dessen Leben verrät. Schon daraus erhellt, wie deutlich beide sich zu je einem der beiden Vorgänger stellen, und wie wenig ihnen eine Verschmelzung gelungen ist. Daß L. diese mit besserem Erfolge erstrebte, gibt seinem Stücke die Existenzberechtigung neben den vorhergehenden. Er hat sich bemüht, die sentimentale Situation des Italieners mit dem herben Artaban C.'s zu vereinigen und steht so, im ganzen betrachtet, als neue Mischung den beiden selbständig gegenüber, wenn er auch in der Intrige, besonders in der Katastrophe, z. T. sehr stark von M. abhängig ist. Der Stoff gestaltet sich bei ihm folgendermaßen.

3. Artaban hat mitten in der Nacht den König Xerxes ermordet und trifft zu seinem großen Erstaunen seinen verbannten Sohn Arbace, den er fern von Susa glaubte, und der ahnungslos mit dem blutigen Schwerte des Ermordeten davon eilt. Der erste Schmerz des Artaxerce wird geschickt zur Verdächtigung seines jüngeren Bruders Darius benutzt. Sich und seiner Schwester Emirène zum Trost ruf der neue König den Freund Arbace aus der ungerechten Verbannung zurück. (II) Durch allzu eifrige Erfüllung der Befehle des Königs hat Artaban den Darius zum Widerstande gereizt und getötet; allein bald stellt sich dessen Unschuld heraus, da die Häscher den Schuldigen gefesselt bringen: es ist Arbace. Trotzdem dieser bitter unter dem Entsetzen seines Freundes und seiner Geliebten zu leiden hat, verrät er den Vater nicht,

ohne deshalb andrerseits zu dessen verbrecherischen Plänen seine Einwilligung zu geben. (III) Doch eine noch härtere Prüfung wartet seiner: Emirène verlangt von ihm die Wahrheit, da sie von seiner Unschuld überzeugt ist, und errät aus seinem Benehmen die Schuld des Vaters. Als er ihrem Drängen gehorchend aber dem Artaban in Gegenwart des Artaxerce eine Warnung zukommen läßt, benutzt der Intrigant sie nur dazu, dem Könige die neu erkannte Feindin verdächtig zu machen. Wenn dieser Hieb auch erfolglos bleibt, so ist Artaxerce doch genugsam überzeugt, um den „Mörder" Arbace vor das Gericht des Rates zu stellen. (IV) Hier hat der eigne Vater ihn in kluger Berechnung zum Tode verurteilt: ja er geht sogar soweit, dem Könige von einer neu entdeckten Verschwörung Mitteilung zu machen und entkräftet durch seine Ergebenheit die Gründe Emirènes, die sein Ansehen erschüttern sollten. (V) Alles geht gut: Mit einem letzten Aufwand von Beredsamkeit hat Artaban den Sohn zum Verlassen des Kerkers vermocht und will nun den König durch den Krönungstrank vergiften. Doch gerade im kritischen Augenblick erscheint Arbace, der die ausbrechende Verschwörung gewaltsam unterdrückt hat. Als Artaxerce immer noch an seiner Unschuld zweifelt, will er sie durch einen Trunk aus dem heiligen Becher beteuern. Emirène erkennt sofort, warum der überraschte Artaban das nicht zulassen will: sie zwingt ihn zum Geständnis seiner Absicht, und als er sich durch einen Handstreich retten will, bringt ihn die Drohung des Sohnes, er werde aus der vergifteten Schale trinken, zur Aufgabe seiner Pläne und zum Selbstmord nach den trotzigen Worten:

Esclave malheureux d'une vertu timide,
Vis dans l'abaissement, chargé d'un parricide.

4. Schon die Motivierung des Komplottes zeigt L.'s Absicht, aus beiden Versionen, der herben wie der sentimentalen, Nutzen zu ziehen. Der Artaban bei J., C. sucht das geringe Ansehen des Königs und die schon vorhandene Rivalität der Brüder auszunutzen; dagegen liegt bei S., M. ein ganz persön-

licher Anlaß vor: die Schwester des Herrschers wird dem sie liebenden Sohne des Ehrgeizigen versagt und dieser für seine hochfliegenden Wünsche sogar mit Verbannung bestraft. Für ihn will Artaban den Thron erwerben, damit er auf Vereinigung mit der Geliebten hoffen kann. Diese beiden Motivreihen vereinigen sich bei L. so, daß die erste unbedingt vorherrscht: wenn auch tödlich durch die Zurückweisung beleidigt, hat doch Artaban dem schwachen Xerxes selbst den Rat gegeben seinen Sohn zu verbannen, um dessen Erbitterung für sich zu benutzen. Der Jüngling wird länger wie er selbst auf dem Throne sitzen können, dessen Glanz ihn nicht lockt:

Le rang sera pour lui, la puissance pour moi.

Er gibt also Proben seiner staatsmännischen Weisheit, an der er alle Thronprätendenten weit überragt; er kennt genau (im Gegensatz zu S.,M.) die Schwierigkeiten, die ihm von Arbaces Ehrenhaftigkeit drohen und sucht ihn deshalb vom Throne fern zu halten. Kurz, durch gewissenhaftes Hineinarbeiten des Gegebenen ist die Begründung des Ganzen weit umfassender und besser geworden.

Die Handlung selbst hebt gleich mit einem beschleunigenden Moment, mit dem Morde des Xerxes an, wodurch die Spannung in hohem Grade erregt wird. Die Begegnung von Vater und Sohn ist ziemlich getreu aus M. herübergenommen nur darf bei L. der Sohn jetzt noch nicht aufgeklärt werden, und der Vater ist nicht verworfen genug, ihm das Indizium des Mordes aufzudrängen, sondern der geängstigte Sohn entreißt es ihm selbst. — Des Artaban Vorgehen gegen Darius hat nur zu einer charakteristischen Änderung Anlaß gegeben: er hält selbst dann noch an der Fiktion von dessen Schuld fest, als schon die Gefangennahme eines neuen Verdächtigen gemeldet wird, und beweist so seine Kaltblütigkeit. Noch entschlossner wie bei S.,M. verdächtigt er sodann den eigenen Sohn, ja später wagt er sogar, die eigne Schwester des Königs der Mitwisserschaft zu zeihen und — ebenso gegen alle Überlieferung — dem Artaxerce mit scheinbarer Offenheit die ganze Verschwörung zu entdecken (a. IV, sc. 4). Des Ver-

brechers Benehmen gegen Artaxerce wird in raffinierter Weise weitergebildet, wohingegen sein Verhältnis zu Arbace fast auffallend dürftig behandelt ist. In der großen Verführungsszene (II, sc. 6) muß Arbace eben siegen; das ist vor allem der Grund, weswegen die Anspielung auf seine Liebe nicht mehr in der teuflischen Form geschieht wie bei C., wo Artaban den Darius durch das scheinbare Lob seiner Standhaftigkeit fast zum Verbrechen bringt. Arbace braucht außerdem nicht höher hinauszuwollen, denn mit Xerxes wäre ohne Artabans Pläne sein Hauptgegner dahingegangen. Da so alle Spekulation auf persönlichen Vorteil unnütz ist, kann Artaban nur noch hoffen, die Sprache der Tatsachen werde den Hartnäckigen umstimmen und muß jede Einwirkung auf ihn zunächst aufgeben. — Das letzte beschleunigende Moment ist en bloc aus M. herübergenommen, wo ebenso aus dem vergifteten Krönungsbecher die furchtbarste Waffe gegen den Giftmischer wird. Trotz seiner starken theatralischen Wirkung paßt es nicht recht zum Ganzen und verrät deutlich seine Abstammung von dem phantasiereichen Italiener, der seine Freude an künstlichen Verwickelungen hat.

Schon bei J. zeichnen sich den beschleunigenden gegenüber die retardierenden Momente dadurch aus, daß mehrere Personen an ihnen teilhaben. Der Verrat des Vertrauten (s. o. J 4), den noch C. verwertet hatte, fand L. allerdings ebenso wie den Mord des Schuldigen durch Artaxerxes (J 5) schon durch besseres ersetzt. Wie bei allen dramatischen Vorgängern, ist auch bei ihm der Widerstand des jungen Königs zu einem rein unbewußten geworden; so kommt es ihm natürlich nicht in den Sinn, mit der Rückberufung des Arbace (I, sc. 4) eine Spitze gegen Artaban zu verbinden. Nicht einmal mehr die Befreiung des Unschuldigen ließ L. durch ihn geschehen (wie bei SMD), sondern durch Artaban mit — wie er hoffte — weit tragischerer Wirkung. Für den Fortgang der Handlung ist also diese Person bei L. völlig belanglos. — Die „Söhne“ des Artabanus (J 2), die ihm bei seinem blutigen Werke helfen, wurden bei S., M., L. u. D. durch

einen Sohn ersetzt, der überall (außer bei S., wo er unaufgeklärt in den Tod geht) zu dem Komplott Stellung nehmen muß. Sein Gegenarbeiten wird zwar überall durch die kindlichen Rücksichten im Zaum gehalten, ist aber bei L. teilweise aus einem passiven zum aktiven geworden. Denn während seine einzige „Tat" in den früheren Versionen, die Unterdrückung der Verschwörung, deren Urheber nur indirekt traf, gibt er außerdem bei L. dem jungen Könige in Gegenwart des Artaban einen deutlichen Wink, sich vor der nächsten Umgebung in Acht zu nehmen (III, sc. 4) und zieht zuletzt sogar gegen seinen Vater das Schwert, bis ihm in der Drohung des Selbstmordes ein sicheres Rettungsmittel einfällt. — Eine andere Gruppe aufhaltender Handlungen geht von den Frauen aus, die naturgemäß auf der Bühne nicht fehlen durften. Hauptsächlich die Geliebte des unschuldig Angeklagten steht rein gefühlsmäßig auf Arbaces Seite; nirgends vor L. aber geht ihre Überzeugung von der Unschuld des Opfers über in positives Aufspüren des Schuldigen. Hier ahnt sie den wahren Mörder, errät ihn fast mühelos aus dem Benehmen seines Sohnes, zieht mit den Waffen der Wahrheit gegen ihn zu Felde und darf zuletzt doch wenigstens als Erste den Verbrecher überführen. — Den schlimmsten Streich spielen dem Artaban aber nicht alle diese Personen, über die er schließlich doch durch seine Unverfrorenheit Herr wird, sondern das Schicksal und sein eignes Gefühl. Jenes treibt ihm (bezeichnenderweise ist das eine Neuerung in M.'s Melodrama) den eignen Sohn in die Schlingen und zwingt ihn so, sein Programm zu erweitern: er muß darin natürlich seine Befreiung mit aufnehmen und hat zum mindesten einen starken Zeitverlust zu befürchten. Wie bei J., so erfolgt auch bei L. sein Sturz durch die eigene Torheit; aber nicht wie dort wird sein Verhältnis zum Helfershelfer (so auch C), sondern das zum Sohne verhängnisvoll. Indem also L. dessen Befreiung durch Artaban, nicht wie sonst durch Artaxerce geschehen ließ, kehrte er nicht nur in gewissem Sinne zur Urform der Katastrophe zurück, sondern er gestaltete sie auch weit weniger willkürlich als M., bei dem

der Held zuletzt von dunklen Zufällen hin- und hergeworfen wird, auf die sein Wollen ohne jeden Einfluß bleibt. — Die Katastrophe selbst, der freiwillige Tod Artabans, stammt aus S., nicht aus M., wo sein Schicksal durch die Fürbitte des Sohnes gemildert wird. Die Schlußworte des Artaxerce sind übrigens eine recht unpassende Reminiszenz an C.; wohl durfte Artaxerce seinem Bruder, nicht aber seinem Freunde von nicht fürstlicher Abstammung die Worte sagen:

C: Je te rends la moitié de l'empire du monde.
L: Viens partager ce rang d'où je tombois sans toi,
Et retrouve à jamais ton ami dans ton roi. —

Man kann also in jedem Zug der Handlung erkennen, daß der Verfasser alles, was die Quellen ihm boten, einer genauen Prüfung unterzogen hat.

5. Schon bei der Umgestaltung der Handlung habe ich oft Gelegenheit gehabt, auf die dadurch bedingte Erneuerung der Charaktere hinzuweisen. Jeder einzelne zeigt im Vergleiche mit seinen Vorgängern ein neues Gesicht; bei Artaban wurde das schon bei der Begründung des Komplotts hervorgehoben, wo er als Mischung des justinschen Artaban- und des corneilleschen Stilicon-typus erklärt wurde. Von jenem hat er die ungeschwächte Tatkraft, da sein Ehrgeiz auch von der Liebe zum Sohne nicht zu überwältigen ist; daß er andrerseits nicht durch übertriebene Grausamkeit gegen sein eignes Kind (wie bei C!) verletzt, und daß sein Vatergefühl manchmal elementar hervorbricht, das verdankt er dem Stilicon, bei dem es ja infolge des Gleichgewichts beider Strebungen zu einem wirklichen inneren Kampfe kommt. Dem weichlichen „Helden" von M., D., der bezeichnenderweise das verbrecherische Element, nicht in, sondern neben sich hat (in der Person des Confident), steht er also ebenso fern wie dem Verbrecher aus einem Guß bei C., dessen Vertrauter infolgedessen umgekehrt die Stimme des Gewissens darstellen muß: bei L. braucht der Vertraute keinerlei selbständige Bedeutung zu haben, denn sein Artaban wird durch seine Vatergefühle

genügend gehemmt, und seine Pläne reißen ihn doch so stark vorwärts, daß jene Hemmung nicht zum Stillstand führen kann. — Infolge einer ähnlichen Neigung zu herberer Auffassung hat sich der Charakter des Arbace stark dem Darius C.'s genähert: beide weisen entrüstet und wenig ehrerbietig das Ansinnen des Verbrechers zurück, indem sie sich mit ihrer Tugend brüsten, wenn sie sich auch dadurch deutlich von einander scheiden, daß nur Arbace durch Bande des Blutes an den Gegner gefesselt ist. Immerhin ist seine Stellungnahme von vorneherein so entschieden, daß das Problem (Vater oder König? Eigennutz oder Wohl des Ganzen?) für ihn noch durch das Mitwissen Emirènes zugespitzt werden kann. Aus der Erneuerung seines Charakters fällt ein doppeltes Licht auf Artaban zurück: unbegreiflich erscheint seine Freigabe dieses Jünglings, der ihm selbst so unzweideutige Beweise seiner wahren Gesinnung gegeben hat; dafür bewirkt eine weitere Änderung, daß seine Pläne etwas besser als bei den anderen Versionen begründet erscheinen: Arbace ist bei L. noch ein „unbeschriebenes Blatt", seine Tugenden sind noch in keiner Weise erprobt, während S., C. u. M. großen Nachdruck auf sein ruhmvolles Vorleben legen. — Wenig zu seinem Vorteil ist Artaxerce verändert worden: nicht der geringste sympathische Zug (im Gegensatz zu CM) dient zur Milderung seiner kurzsichtigen und rücksichtslosen Verfolgungswut, die ihn gänzlich zum Spielball in den Händen Artabans macht. — In echt lemierrischer Weise fällt bei Emirène das Problem durch ihre Verstandesklarheit in nichts zusammen; sie weiß ja, daß die Verfolgung des Mörders ihr nicht im geringsten das Eintreten für den Geliebten verbietet und braucht so nicht zwischen Liebe und Pietät hin- und herzuschwanken. Sie erweist ihre Originalität schon dadurch, daß sie durch das entsetzliche Unglück nicht aus der Fassung gebracht werden kann, und daß ein Handeln aus bloßem Affekt bei ihr nur in Nebensachen vorkommt. So darf man sie wohl als Neuschöpfung bezeichnen, wenn sie auch hie und da an die vorhandenen Frauencharaktere, etwa Amestris bei C., er-

innert. Wie wichtig diese Person in L.'s Augen war, beweist ihre Stellung in der Komposition.

6. Zur Ermittelung von L.'s Selbständigkeit in der Komposition kann man nur M. heranziehen, da S. u. C. mit ihrer grundverschiedenen Anlage keinen merklichen Einfluß ausgeübt haben. Fassen wir bei dem Italiener je eine Folge von Szenen, die durch einen gemeinsamen Ort verbunden sind, als ein „Bild", und lassen wir das sechste als rein lyrisch bei Seite, so bemerken wir, daß bei L. der erste und zweite Akt dem ersten bis dritten Bilde, und der letzte Akt dem letzten Bilde entspricht. Dagegen ließ er den Wink des Vorbildes völlig unbeachtet, indem er die Handlungen des vierten (Artabano verurteilt den Sohn zum Tode) und fünften Bildes (Artaserse befreit Arbace aus dem Gefängnis) nicht in, sondern hinter seinen dritten und vierten Akt verlegte, obwohl doch auch ihm ihre große theatralische Wirkung nicht entgangen sein kann. Der Grund für diese auffallende Änderung liegt aber tiefer, als im bloßen Zwange der Ortseinheit: die Stellung jener beiden Handlungen in der Ökonomie des Ganzen störte ihn. Er wollte daraus beschleunigende Momente machen, und nicht, wie M., den Eindruck aufkommen lassen, daß Artaban schon durch sie vollkommen gebrochen sei. Daher erscheint bei ihm die Verurteilung des Sohnes als unvergleichlicher Schachzug, der dem Artaban das unerschütterliche Vertrauen des Königs erwirbt, und die Kämpfe, die er ihn gekostet hat, erfahren wir erst weit hinterher (a. V, sc. 2). Daher auch eröffnet bei ihm die Befreiung des Sohnes sogar im direkten Widerspruch mit der Wirklichkeit eine günstige Perspektive für den Verbrecher, der in ihr sein Meisterstück vollbracht zu haben glaubt. — Außerdem bewog ihn aber noch ein positives Moment zu der Änderung: Er vermeinte, jenen beiden Akten einen besseren Inhalt geben zu können, durch den er die Findigkeit des Betrügers in besonders helles Licht setzen und bedeutende Gegengewichte gegen die plötzliche Katastrophe schaffen konnte. Im 3. Akt nämlich erschöpft er in seiner Weise die Tragik der Situation Arbaces,

und der vierte bringt den Schlag gegen Artaban, den er seiner rationalistischen Anlage gemäß für den allerwirksamsten halten mußte: den Aufklärungsfeldzug Emirènes. Der konnte nur noch durch Eines übertroffen werden: durch des Verbrechers unbewußte Selbstvernichtung. Nebenbei mag für die Wahl dieser Ersatzhandlungen mitbestimmend gewesen sein, daß sie weit mehr Gelegenheit zu dem boten, was bei L. die Stelle des Dramatischen vertritt, zum lebendigen Kampf der Meinungen. Sehen wir also von einigen belanglosen, wenn auch störenden Unwahrscheinlichkeiten im Einzelnen ab, die nur der ungenügenden Durcharbeit des Textes ihr Bestehen verdanken, so erhalten wir das folgende, in L.'s Sinne allerdings mustergiltige Gesamtbild als Frucht seiner Bemühungen um einen spannenden, antithetisch bewegten Verlauf: Der erste Akt endet zweifellos günstig für den Intriganten, wenn ihm auch die Rückberufung Arbaces unbequem zu werden droht; in einer um so schlimmeren Lage läßt ihn der zweite, denn obgleich Darius aus dem Wege geschafft und Artaxerce getäuscht ist, stellt die energische Weigerung des Sohnes die Erreichung des Zieles überhaupt in Frage. Dagegen triumphiert im 3. und 4. Akt der geheuchelte Diensteifer Artabans über die ohnmächtigen Gegenbestrebungen seines Sohnes und über die kräftigen, zielbewußten Angriffe Emirènes. Am Anfang des 5. Aktes trennen ihn nur wenige Schritte von dem leuchtenden Ziele, als plötzlich der, dessen Geistesgegenwart alle Pläne der Widersacher zu schanden gemacht hatte, sich in seinen eignen Schlingen verfängt und in den Abgrund gestürzt wird.

VI.

Barnevelt.

1. Äussere Geschichte. — 2. Allgemeines zum Stoffe. — 3. Analyse. — 4. Zur Technik und Komposition. — 5. Die geschichtlichen Personen. — 6. Motive.

---

1. „Cette tragédie, faite depuis plus de vingt ans, apprise, répétée et arrêtée subitement à la veille d'être représentée, a toujours été défendue depuis de ministère en ministère, et il n'a pas moins fallu que la révolution pour obtenir qu'on levât cette défense". Diese Anfangsworte ihrer Vorrede zeigen schon, daß die Tragödie eine Sonderstellung einnimmt; nachdem L. sie bald nach der eben besprochenen im Jahre 1766 beendigt hatte, wurde sie kurz vor der Aufführung von der Zensur verboten, besonders weil darin die damals stark in Mißkredit gekommenen „jugemens par commission" scharf verurteilt werden (so vermutet wohl mit Recht Corr. lit. VI, 499). Nichts deutet darauf hin, daß der Verfasser in der langen Zeit zwischen Abfassung und Erstaufführung (am 30. Juni 1790 auf dem umgetauften „Théâtre de la Nation") wieder zum Stücke zurückkehrte und bedeutendere Änderungen an ihm vornahm. Vielmehr bin ich berechtigt, es schon an dieser Stelle zu besprechen, die ihm der Entstehungszeit nach gebührt. Denn direkt gegen eine Umarbeitung spricht nicht nur der gänzliche Mangel an Textvarianten, nicht nur die deutliche Abneigung L.'s zu nochmaliger eingehender Beschäftigung mit seinen abgeschlossenen Werken, sondern auch die Erwägung, daß die unten zu betrachtenden „Umarbeitungen"

des „Tell“ und der „Witwe von Malabar“ das Theatralische zu vermehren suchen, das in der vorliegenden Fassung des Barnevelt ganz gut eine Verstärkung erfahren könnte. Ein Vergleich mit den leider ungedruckten Texten von „Céramis“ und „Virginie“ würde diese Frage wohl lösen helfen; doch hätte er nur Sinn, wenn man berechtigt wäre, für L. eine geschlossene dichterische Entwicklung anzunehmen (vgl. auch Kap. IX, § 6). Erst dann dürfte man auch an der Stellung unserer wenig theatermäßigen Version zwischen den weit theatralischeren Stücken „Artaxerce“ und „Guillaume Tell“ Anstoß nehmen. So weit glaube ich aber schon deswegen nicht gehen zu dürfen, weil der Stoff selbst an der geringen Bühnenmäßigkeit schuld ist, und den hat L. in der kritischen Zeit doch sicherlich bearbeitet.

Am 16. Juni 1785 las er einige Szenen aus dem Stücke in einer Akademiesitzung vor (Corr. lit. XIV, 184), aber erst 1790 gab die freiheitlicher gewordene Regierung dem „mehrmaligen Drängen der guten Bürger“ (Duval, Litt. Révolutionnaire p. 370) nach, und der Moniteur konnte in No. 185 sein Urteil über das glücklich aufgeführte Stück dahin abgeben, daß er unter voller Anerkennung der freiheitlichen Anschauung des Verfassers die Ausführung bis auf den letzten Akt als wohlgelungen bezeichnet. — Kritische Notizen über Barnevelt fand ich außer in der Corr. lit. nur noch bei Laharpe (X, 275), der sich für das „drame mort-né“ nicht begeistern kann und besonders — wie wir sehen werden, mit Recht — die schwache Intrige tadelt.

2. Wie kam der Dichter aber von seinen alten Sagen u. s. w. mit einem Schlage auf den so ganz modernen Stoff aus der holländischen Geschichte zu Anfang des XVII. Jahrhunderts? Literarische Vorlagen waren nicht da, wenn man von dem ganz andersartigen holländischen Treurspel „Palamedes“ des rund ein Jahrhundert älteren Vondel absieht; so glaube ich, daß die tendenziöse Darstellung Voltaires im „Essai sur les Mœurs ff.“ (XIII, 118 ff.), — den L. sicher benutzt hat, denn nur diese beiden geben z. B. das holländische

‚waardgelders' durch ‚attendans' wieder, — für ihn Anlaß wurde, sich genauer mit dem Stoffe zu beschäftigen. Vielleicht erschien ihm dieser schon jetzt, wie nachmals in der Vorrede, als zusammengehörig mit Tells Geschichte, die sein nächstes Werk behandelt; „Dans Barnevelt, c'est la liberté attaquée: dans Guillaume Tell, c'est la liberté conquise", so stellt er in der Vorrede zu Ba. die beiden gegenüber. Dazu kam, daß gerade damals die Übersetzung der bedeutenden „Vaderlandsche Historie" Wagenaars (1747–52) durch Dujardin und Sellius im Erscheinen begriffen war; wenn auch der davon in Frage kommende Band erst 1770 herauskam, so war doch mündliche Anregung durch die Übersetzer nicht ausgeschlossen. Die direkte Quelle ist wegen großer Übereinstimmung der verschiedenen Berichterstatter nicht sicher anzugeben. Wenn ich Le Clercs „Histoire des Provinces Unies ff." (Amsterdam, ca. 1720 ff. 2 vols.) dafür ansehe, so stütze ich mich dabei auf eine kleine Anekdote, die L. in seiner Vorrede bietet und die ich wohl bei Le Clerc, nicht aber bei Dujardin wiedergefunden habe. Da er auch sonst alles zur Erklärung nötige „Rohmaterial" bietet, ist wohl ein Zurückgehen auf ältere Quellen (Baudartius etc.) überflüssig.

3. Bei L. verläuft die Geschichte wie folgt:

Der „Stathoudre" Maurice wünscht den seinem Ende nahen zwölfjährigen Waffenstillstand mit Spanien nicht wieder zu erneuern, da der Krieg seine ehrgeizigen Ziele besser begünstigt. Umgekehrt bietet der Frieden dem scharfblickenden „grand pensionnaire" Barnevelt allein genügende Widerstandsfähigkeit gegen Maurices antirepublikanische Gelüste. Aber der hat natürlich Scheingründe genug vorrätig und spielt schließlich auf Rat seines Vertrauten Adersens den Streit aufs religiöse Gebiet über, indem er dem duldsamen Gegner die Begünstigung von Sekten (Arminianern) zum Vorwurf macht. (II) Da die Gegensätze auch durch eine große Zusammenkunft nicht zu versöhnen sind, greift Maurice, verblendet durch die Einflüsterungen Adersens', zur Gewalt, ohne auf den verständigen Einspruch des französischen Gesandten zu hören.

Erst werden drei Freunde Ba.'s, dann dieser selbst verhaftet und vor ein Kommissionsgericht gestellt. Damit beginnt der offene Kampf. (III) Während der energische Protest von Ba.'s Gattin Marie d'Utrecht den herrischen Stathoudre unberührt läßt, hat der tätige französische Gesandte im Bunde mit Ba.'s Sohn Stautembourg die Freisetzung des Angeklagten erwirkt. (IV) Allein dieser bleibt gefangen, da rechtzeitig Adersens' Verleumdung mittelst gefälschter Briefe ihn zum Hochverräter stempelt. Ungebrochen aber und ruhig weist er die Bitten seiner Frau und das wohlberechnete Gnadenangebot Maurices ebenso zurück, wie das Drängen seines Sohnes, der ihm durch seine Empörung das Gefängnis geöffnet hat und ihn wenigstens veranlassen will, sich wie Cato den Tod zu geben (daher die berühmte Antithese:

ST: Caton se la donna. — BA: Socrate l'attendit).

Ruhig sieht er auch die Gefangennahme seines einzigen Sohnes an und (V) läßt sich aufs Schaffot führen, geleitet von der treuen Gattin, die vergeblich das Volk gegen den beredten Maurice aufzuwiegeln sucht. Doch entscheidet sich die höchste Ratsversammlung (Conseil) für die Ansicht des noch im Tode siegreichen Ba., der durch seinen vom Volke wieder befreiten Sohn vollends rehabilitiert wird. Stautembourg entlarvt nämlich die Absichten Maurices, die ihm der Verräter Adersens gestanden hat, kurz bevor er seiner gerechten Entrüstung zum Opfer fiel.

4. Unzuträglichkeiten ergeben sich bei L.'s Bearbeitung schon aus der Wahrung der Einheiten. Für die Verlegung des vierten Aktes in den Kerker konnte er sich allerdings auf den „Siège de Calais" berufen, aber die Zeiteinheit hat unmögliche Voraussetzungen im Gefolge. Nichts berechtigt nämlich zu der Annahme, daß das Ausdenken des schändlichen Planes, Verhaftung, Prozeß und Hinrichtung mit den mancherlei begleitenden Umständen mehr als die übliche Bühnenfrist (nach einigen Andeutungen höchsteus zwei Tage) in Anspruch nähme. Die Einheit der Handlung leidet stark unter Maurices unbesonnener Gewalttat, die — ganz analog

der Térées — den Schwerpunkt des Interesses von der Streitfrage (Krieg oder Frieden? Gomarist oder Arminianer?) auf Ba.'s Geschick verlegt. Daß er dieses aber nicht in die Mitte seines Stückes stellen wollte, zeigt ja der Anfang nur allzu deutlich: hier ist entschieden Maurice die lebensvollere Persönlichkeit, denn er sucht — infolge von L.'s parteiischer Darstellung allerdings vergebens — uns von der Vortrefflichkeit seiner Pläne zu überzeugen, und der Freiheitsdeklamator Ba. gehört zu ihm nur, wie Brutus zum Caesar, ist rein in die Defensive gerückt und hat daher auch kein ihn selbst vorwärts reißendes positives Ziel zu erstreben. — Nach dem Umschlag der Sachlage hingegen ist Maurice der Angegriffene, ohne daß Ba. selbst dadurch zum Angreifer würde; vielmehr gehen die weiteren Anstöße der Handlung von dessen Familie aus, die nur mittelbar an den erst alles bewegenden Fragen interessiert ist. Die Gefahr dieses Zwiespalts in der Handlung war schon im Stoffe selbst gegeben und wurde dadurch vergrößert, daß Maurices Charakter zu stark an den des Artaban („Artaxerce") angeglichen wurde. So verfiel L. in den von Volkelt (S. 350) unbedingt verdammten Fehler, ein neues Problem (Prüfungen eines überzeugungstreuen Charakters) aufzustellen, noch ehe das alte (Republik und Monarchie) befriedigend gelöst war.

Auch der Verlauf der Tragik zeigt, schon wenn man ihn allgemein betrachtet, manches gewaltsame: der erste Höhepunkt (Ba.'s Verhaftung) kommt zu plötzlich, um tiefer wirken zu können; er erweckt mehr Entrüstung als Furcht. Der zweite (Verhaftung Stautembourgs) leidet an demselben Fehler, und obendrein erregt die überraschend schnelle Abführung des Vaters uns zu sehr, als daß wir die Tragweite der Gefangensetzung des Sohnes ermessen könnten. Dieser wird durch die Notwendigkeit, das Gute selbst nach dem Tode Ba.'s noch aus der tiefsten Erniedrigung emporzuheben, gar in die vorderste Schlachtreihe gedrängt, und derselbe Grund sammelt alle Nachteile auf das Haupt des Bösewichts, der sich schon dadurch vollkommen vernichtet fühlen muß, daß

Ba.'s Hinrichtung für diesen fast zu einem Triumphe wird.

Kaum befriedigend ist die Gliederung des Verlaufes durch die Akte. Zwar bietet der erste gleich zuerst in Adersens' Frage die knappe Formulierung des Problems:

Le Conseil se sépare: ah! seigneur, est-ce vous
Qui l'avez emporté sur un rival jaloux?
La trève avec l'Espagne est-elle enfin rompue?

und entwickelt dann nicht übel die allmähliche Entstehung der Verbrecherpläne unter dessen unheilvollem Einfluß, um ihnen in seiner zweiten Hälfte ebenso geschlossen das Lichtbild von Ba.'s uneigennützigen Absichten gegenüberzustellen. Dazu wird aus dem vorpostenartigen Gegenübertreten des französischen Gesandten gegen Maurice die Bedeutung des Konfliktes klar. Der zweite Akt hingegen fällt stark ab: Warum traten sich Ba. und Maurice nicht schon im ersten gegenüber? Weil der Dichter uns eben auf diese Zusammenkunft begierig machen will, die doch bedeutend dadurch an Interesse verliert, daß sie weiter nichts als eine Rekapitulation des ersten Aktes darstellt. Dazu denkt keiner der beiden Teilnehmer daran, auf die Absichten des andern einzugehen, und das Resultat ist schließlich ganz folgerichtig Gewalt, die noch das Gute hat, Maurice unbedingt ins Unrecht zu setzen. Infolgedessen erwartet man für den dritten Akt größere Lebendigkeit. Statt dessen muß Maurice zuerst nur die schon oft gehörte Wahrheit von Ba.'s Gattin noch einmal hören, und erst der Schluß zeigt, daß Ba.'s Freunde es nicht bloß beim Reden bewenden lassen. Aber das bloße Resultat ihrer Bemühungen kann lange nicht den Eindruck ihrer szenischen Vorführung ersetzen; es kann den, der L.'s Kontrastabsichten kennt, nicht im geringsten überraschen. Schon weil er alles Geschehende dem Zuschauer vor Augen führt, erweckt der vierte Akt bedeutend mehr Sympathien: dazu die vorzügliche Herausarbeitung des verschiedenen Gewichts der Schlag auf Schlag folgenden Prüfungen und die besonders gegen Ende lebhaftere Führung des Dialogs — alles das trägt dazu bei, ihn als straff-einheitliches Ganzes hinzustellen. Im letzten

Aufzuge aber ist die innere Einheit so völlig der äußeren (Ba.'s Rehabilitierung) geopfert, daß trotz einiger wirklich dramatischer Momente der Eindruck, mit dem man vom Stücke Abschied nimmt, nur ein unbefriedigter sein kann.

Gerade so ungleichmäßig wie der tragische Verlauf sind auch die Mittel zu seiner Darstellung; in keinem anderen Stücke L.'s sind die sich in ihnen offenbarenden verschiedenen Tendenzen so verdeutlicht wie hier. Der eine Akt stellt alles auf der Bühne dar, der andere gibt selbst wichtigere Ereignisse nur in Berichten; und in der Dialogtechnik wechseln Tiraden von selbst bei L. unerhörtem Umfang mit Stichomythien, die ebenfalls nicht leicht so zahlreich zu finden sind wie hier. So a. III, sc. 1, a. V, sc. 2 und besonders wirksam a. IV, sc. 7, die an Lebendigkeit fast den Gipfelpunkt von L.'s ganzer Gesprächstechnik bildet.

5. Bisher habe ich nur die Rolle der Einzelmotive im Stücke geprüft, wie es vorliegt; das Gesamtbild vervollständigt sich noch durch Darstellung davon, wie L. sich zu dem Stoff als solchen stellte, zunächst, wie er mit den historischen Personen verfuhr. Sein Programm spricht die Vorrede aus: altérer l'histoire en conservant les caractères. In der Tat glaubte nicht nur er, sondern überhaupt die gelehrte Welt seiner Zeit (Le Clerc, Wagenaar, dessen Übs. und selbstverständlich Voltaire) fast kritiklos an die Schuld Moritzens, dessen Sache erst neuerdings (1874) Groen van Prinsterer, der gründliche Kenner der Geschichte seines Vaterlandes, gegen Lothrop Motleys Darstellung (1873) mit schlagenden Beweisen in ein besseres Licht gerückt hat. In der Tat war damals in aller Augen Ba. der starre Republikaner, der allen Versuchen, ihn von seinem Pfade abzubringen, in gleicher Weise die Stirne bietet. So blieb für L. sein Bild vollkommen dasselbe, wenn er ihn zu dem Ideal jedes niederländischen Freiheitskämpfers, zu Wilhelm von Oranien in nahe Beziehungen setzte. Dessen Nachkomme — eben sein Gegner Moritz — wird von ihm durchaus uneigennützig für das Wohl des Ganzen erzogen; der Dichter übersah wohl darüber, daß er

so denselben noch mit dem absolut unhistorischen Vorwurfe der Undankbarkeit belasten konnte, gänzlich die wenig schmeichelhaften Rückschlüsse, die daraus auf Ba.'s Erziehertätigkeit gezogen werden müssen. Während er die beiden Hauptcharaktere unbewußt noch mehr auseinanderrückt, schließt sich sein Adersens getreu an den historischen François Aersens (oder Aarsens) an, den man damals für den bösen Geist des Stathouders hielt. Vgl. Dujardin VII, 250: F. A., homme adroit et né pour l'intrigue, se déclara hautement contre l'avocat de Hollande, plutôt par haine personnelle que par religion . . . . . il lui (= Moritz) persuada bientôt que les disputes sur la Religion lui fourniroient infailliblement le moyen de renverser un crédit qui le barroit dans toutes ses vues. Und L., I, sc. 1 (Worte A.'s):

Je puis en vous servant venger ma propre injure . . . .
Sur la trève demain s'il combat votre avis,
Sur la religion détournez les esprits.

— Sohn und Gattin Ba.'s haben ebenfalls in der Geschichte genaue Vorlagen. Jener ist der jüngere der beiden ursprünglich vorhandenen Söhne, — den andren ließ L. vermutlich der Einfachheit zu liebe weg, — diese erhielt den sonderbaren Namen Marie d' Utrecht, und ihr Charakter wurde bewußt aufgebaut auf das von ihr überlieferte heroische Wort, mit dem sie Moritz nur um Gnade für den Sohn gebeten haben soll. L. V, sc. 2:

Mon époux est sans crime et mon fils est coupable.

— Auch der „französische Gesandte" ist nicht etwa eine Erfindung L.'s aus patriotischen Gründen, die ihn allerdings z. T. unerträglich aufdringlich werden lassen, ebenso wie sie den Dichter zu einer Apotheose Heinrichs IV. ermutigen. Wie wenig er dagegen an die hier so nahe liegende Satire dachte, zeigt sich darin, daß er seine Franzosen für noch idealere Republikaner ausgibt, als die Niederländer selbst.

6. Da er so den historischen Charakter der Personen gewahrt hatte, machte er um so reichlicher Gebrauch von dem Rechte, die Ereignisse in seinem Sinne umzuändern. Z. B.

ließ er mit Recht die in Wahrheit weit spätere Empörung des Sohnes sofort auf die Hinrichtung folgen; nur bedachte er nicht, daß hierdurch dem Stücke der endgültige Abschluß geraubt wurde, indem eine starke Spannung zwischen Maurice und Stautembourg ungelöst zurückbleibt. — Die eigentliche Katastrophe ist in der Geschichte viel zu dürftig für ein lebensvolles Drama; zur Erweiterung begründete er sie mit dem Ablaufen des zwölfjährigen (1609 geschlossenen) Waffenstillstandes mit Spanien, das in der Geschichte erst viel später eintrat, denn Ba.'s Tod fällt schon auf den 13. Mai 1619. Auf diese Weise konnte er wieder andere Gründe — wie namentlich die Utrechter Unruhen — unterdrücken, die geeignet waren, auf Ba. ein schlechtes Licht zu werfen. Außerdem war damit eine klare, nach rascher Lösung strebende und zugespitzte Situation geschaffen, die allerdings eine starke Unwahrscheinlichkeit mit sich brachte: ganz abgesehen davon, daß der Waffenstillstand 1621 in der Tat nicht erneuert wurde, muß es bei der fast unbeschränkten Macht Maurices sehr überraschen, daß er sich dem Widerstand des „Conseil" beugt, daß er mithin den Sieg über Ba. nicht zu einem letzten Schlage benutzt. Damit wird Ba.'s Sieg im Tode bei L. zur bloßen Konstruktion; wollte man den Waffenstillstand einmal in die Mitte der Handlung stellen, so gab es für Maurice nach der Vernichtung des Hauptgegners nur zwei Wege: Fortsetzung der Gewalt bis zum völligen Sieg oder zur völligen Niederlage. Das erste konnte L. nicht brauchen, und beim zweiten würde er sich im Widerspruch mit dem Charakter des friedliebenden Ba. selbst befinden, der sogar schon die gewaltsame Befreiung durch den Sohn verurteilt: a. IV, v. 273:

Un parti! non, mon fils, ton père s'y refuse.

So blieb nur — auf Kosten der Wahrscheinlichkeit — der Ausweg, Maurice von selbst mitten in seiner Bahn aufhalten zu lassen.

Für die noch übrigen Änderungen ergibt sich als einheitliche Ursache der Wunsch, die einfache Lage auf beiden Seiten durch allerhand Intrigen und Handlungsmomente zu einer folgerechten Kette dramatischer Ereignisse zu gestalten.

Von L. eingefügte Unternehmungen auf Maurices Seite sind: 1. die dem Gefangenen untergeschobenen spanischen Briefe. Sie leiten sich wohl von einem historischen Schreiben ab, das François Aersens an den König von Frankreich richtete, um durch Verleumdung die Schritte des französischen Gesandten vergeblich zu machen; ihre Einfügung ist genügend motiviert. — 2. der schlau berechnete Ausgleich, den Maurice dem Gefangenen im vierten Akte vorschlägt. In ihm erblickt man eine Vereinfachung des ebenfalls historisch Gegebenen: Maurices Gnadenangebot richtete sich an Ba.'s Verwandte, die es als Eingeständnis der Schuld heroisch zurückwiesen. Unter Vermeidung des Umwegs läßt der dramatische Dichter dieselbe Szene sich zwischen den beiden Hauptpersonen selbst abspielen.

Typischer sind die neuen Schritte von Ba.'s Partei. Die Bemühungen des französischen Gesandten beim Rat, in Wahrheit erfolglos, krönte der Dichter durch die Öffnung von Ba.'s Gefängnis (Ende III), und unterstützte sie durch die Verwendung Stautembourgs beim Volke, denn dieser konnte natürlich dem empörenden Unglück seines Vaters nicht untätig zusehen. — Gänzlich unhistorisch aber ist es, wenn der gefangene Sohn zuletzt vom Volke befreit wird und durch Ermordung des eigentlich Schuldigen alles ans Licht bringt: hierin sieht auch der Harmloseste sofort die äußerliche Zutat L.'s, der nicht mit Ba.'s Tode die Feder aus der Hand legen konnte. — Die Besänftigungsversuche Maries (IV, sc. 2) sind zwar einfach entstanden, um selbst ihnen gegenüber Ba.'s Festigkeit zu erweisen, aber doch rührend durch den hier zu Tage tretenden Zwiespalt im Herzen der Gattin, die trotz ihres Heroismus nach außen hin aus Besorgnis um das Leben des Teuren ihm selbst den Schritt anrät, den sie später so schroff zurückweisen wird. — Endlich sparte sich L. für den Schluß des vierten Aktes einen starken Trumpf auf: daß der eigne Sohn dem Vater zu sterben rät, kann kaum seine erschütternde Wirkung verfehlen. Wenn dafür auch Gressets Edouard III. (1740) eine nicht zu verkennende Parallele bot, so gehört dieses Motiv doch fast organisch zu L.'s Stück, das bestreiten

will, „que les vertus spartiates ou romaines sont aussi loin de nos sentimens que de nos tems“ (Vorrede).

Damit dürfte zwar die Liste der tatsächlichen Änderungen L's. erschöpft sein, und doch fehlt noch eine weniger faßbare und wichtigste: der Grundcharakter des Stoffes wurde durch seine Arbeit möglichst der Antike genähert sowohl äußerlich, durch häufige Anspielungen (wie in der oben zitierten Antithese), als auch innerlich, durch das Hervortreten einer wahrhaft klassischen Ruhe bei dem Helden. Mit diesem erhabenen Ziele verband er nicht nur eine „leçon de patriotisme“ (Vorrede), sondern bezeichnenderweise auch eine besonders liebevolle Schilderung häuslicher Tugenden im Gegensatz zum sonstigen Gebrauch der klassischen Tragödie. Bei der Ausmalung des Verhältnisses von Ba., Marie und Stautembourg zu einander ließ er sich also ebenso wie bei der andern eben hervorgehobenen Tendenz nicht durch eine äußere Vorlage leiten, sondern durch sein eignes Gefühl.

Im ganzen ragt die Tragödie stellenweise über das Mittelmaß hinaus; aber mangelndes Feilen und allzuviel Nachsicht gegen den Deklamationstrieb haben es verschuldet, daß auch die wenigen besseren Stellen, die wir in unserer Betrachtung antrafen, mit einziger Ausnahme des berühmt gewordenen Verses über den Tod das Schicksal des Ganzen geteilt haben: vergessen zu werden.

VII.

Guillaume Tell.

1. Äußere Geschichte. — 2. Der Stoff im Allgemeinen. — 3. Analyse. 4. Komposition und Technik. — 5. Entstehung. 6. Die Quelle. — 7. L.'s Änderungen. — 8. Literarische Wirkung.

---

1. Anstatt sich durch das Verbot des „Barnevelt" abschrecken zu lassen, ging L. unverweilt an die Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes. Sein „Guillaume Tell" wurde noch am 17. Dezember desselben Jahres (1766) zum ersten Male aufgeführt und muß nach einer Erwähnung in Voltaires Korrespondenz (44, 507) sogar schon am 22. November fertig gewesen sein. Trotz der geringen Zahl von Aufführungen scheint er ziemliches Aufsehen erregt zu haben: Tout Paris s'occupe depuis quelques jours de la tragédie de Guillaume Tell, à laquelle on a fort applaudi (Zurlauben). Allein nach der ersten Erregung rasch vergessen, wurde er erst durch die „Umarbeitung" von 1786, die den Apfelschuß auf der Bühne darstellte, wieder bekannter, um sich namentlich in den ersten Jahren der Revolution einer wachsenden Beliebtheit zu erfreuen; so befindet er sich unter den Stücken, die einer der Schreckensmänner, Couthon, einst als „propres à entretenir les principes d'égalité et de liberté" auf Staatskosten aufgeführt zu wissen wünschte (Moniteur, l'an II, No. 217). So erfährt man z. B. aus dem Moniteur vom 3 August 1790 (No. 215) nichts über den als bekannt voraus gesetzten Inhalt, um so mehr aber über die Wertschätzung des Stückes: . . . Cette liberté qui rapproche tous les hommes

et tous les Peuples, a donné à Guillaume Tell un intérêt dont on ne le croyoit pas susceptible, & cette Tragédie a eu le plus grand succès Dimanche dernier. — Auch Laharpe erklärt den Mißerfolg vor der Revolution dadurch, daß man „eine Voreingenommenheit gegen die republikanischen Stücke hatte". — Selbst in Genf mußte der ehrsame Magistrat die Tragödie wegen ihrer Wirkung verbieten; le „Guillaume Tell" de Lemierre, joué par la Rive . . . faillit provoquer des troubles (Rossel). Schon damit erklärt es sich, daß seine Zeit nach der Revolution vorbei war.

Weit größeres Aufsehen erregte das Stück jedenfalls in der literarischen Welt. Voltaire hatte von dem Plane Kenntnis und begleitete die Entstehung mit interessanten Bemerkungen in seinem Briefwechsel, nach denen zu schließen ihm die Konkurrenz nicht ganz gleichgültig war. (Vgl. z. B. 44, 520). Um so größer war seine Genugtuung, die sich hinter schneidendem Hohne verbirgt, als er das fertige Stück in der Hand hatte (45, 363). Die Corr. lit. bewundert wenig mehr als des Dichters Fruchtbarkeit, während Laharpe gerade in G. T. sein bestes Werk, eine „diction naturelle et vraie", eine „versification beaucoup meilleure" findet, ja überzeugt ist „qu'il aurait eu du succès en quelque temps que ce fût". Eine neue Zeit urteilt in Villemain (II, 155): „pièce bien sèche, froide, timide, comparée à celle de Schiller", während Périn noch gar nicht daran gedacht hatte, die frz. Tragödie mit dem deutschen Drama zu vergleichen. — Auch in Deutschland lenkte es die Aufmerksamkeit auf sich, wie die bei Haller (Bd. V, No. 79) erwähnten zahlreichen Besprechungen erweisen. Noch im Jahre 1805 äußert ein „Schweitzer" in der Züricher Monatsschrift Isis seinen Unwillen über das Stück, das „mit anzuschauen für einen ehrlichen Schweitzer ein wahrer Bußartikel ist" (zitiert bei Rochholz). — Weitere Lit. und Übersetzungen s. Anh. I.

2. Zugunsten des stark politisch und kulturell auszubeutenden Problems übersah L. die dem Stoff anhaftende Schwierigkeit zu dramatischer Darstellung, die selbst bei

Schiller fühlbar ist. Sie liegt darin begründet, daß zwei ursprünglich deutlich geschiedene Sagen an dem fertigen Stoffe teilhaben: die von der Befreiung der Waldstätte und die um die Person Wilhelm Tells. Aufgabe des Dramatikers ists, diesen „Hiatus" (Meyer von Knonau, Schnorrs Archiv II, 539) zu überbrücken; nur wenn man großzügig genug darstellen kann, um das Werden der Schweizerfreiheit zu veranschaulichen, ergibt sich ein geschlossenes Drama. (1) Das Volk versucht sich friedlich von der Tyrannenherrschaft zu lösen; (2) das Wachsen der Not zeigt sich in einzelnen Episoden [Melchtals Vater, Zwing-Uri etc.] (3) Peripetie: Alle raffen sich zur Verschwörung auf; (4) die Tellenepisode macht das Maß voll; (5) Katastrophe: Tell befreit sich, tötet den Tyrannen und gibt den Anlaß zu sofortiger Erstürmung der Zwingburgen (denn die Motive des Aufschubs bis zum 1. Januar 1308 bei Tschudi brauchten nicht maßgebend zu sein). — Dieser weite Rahmen der sachlichen Einheit mußte in einer frz. Tragödie durch den der persönlichen ersetzt werden; das Schweizerdrama wurde ganz selbstverständlich zum Telldrama, das erst mit dem dritten Motiv einsetzen konnte, da der Held an den vorherliegenden nicht bedeutend genug beteiligt war. Schon daraus ergeben sich Mängel: Die Not wird nicht sinnfällig genug dargestellt, so daß die Verschwörung unter oberflächlicher Begründung leidet. Tells Charakter wird fast unnatürlich, denn nicht eignes Leid treibt ihn an die Spitze der Freiheitsbewegung. Die Bedeutungsverhältnisse der einzelnen Ereignisse müssen verschoben werden: so tritt, Geßlers Ermordung gegenüber, die Burgenbrechung stark an Wichtigkeit zurück, und — wie in den alten Tellenspielen des XVI. Jahrhunderts — die Episoden des zweiten Motivs werden nur skizziert.

3. Aus alledem wird die nun folgende Gestaltung des Stoffes durch L. begreiflicher:

(I) Der Rat der Verschworenen beschließt auf Tells Zureden gewaltsame Befreiung, da ihnen in Melchtal durch dessen von ihm selbst berichtetes Unglück ein neuer Bundes-

genosse geworden ist, und der Kaiser ihre friedlichen Bemühungen abgewiesen hat. Cléofé (!), Tells Frau, warnt den Gatten vor zu großer Kühnheit, nachdem sie sich über die unberechtigte politische Unterdrückung der Frau beklagt hat. Allein Tell eilt von dannen, als ihm Furst einen neuen Schritt des argwöhnischen Gouverneurs Gesler berichtet. — (II) Dieser ist durch seinen Confident Ulric auf den Schauplatz geleitet worden, der trotz seiner Abgelegenheit als Versammlungsort der Verschworenen aufgespürt worden ist. Von hier aus gibt der Vogt, dem die neue Erregung des Volkes gemeldet wird, seinen Hut einem Offizier, um ihn auf der Altorfer Wiese mit dem bekannten Befehle aufzurichten. Außerdem gelingt es ihm, den ahnungslosen Melchtal durch plumpe Überlistung gefangen zu nehmen. Ohne es zu wollen, bringt er so die entrüsteten Mitverschworenen zum Entschluß, die Burgen zu stürmen. — (III) Überraschenderweise zeigt der Anfang des 3. Aktes Tell in Gefangenschaft; er hat es nicht über sich vermocht, den Hut zu grüßen. Doch bringt ihn selbst eine Gegenüberstellung mit Melchtal nicht aus der Fassung. Erst die flehentlichen Bitten der mit ihrem Söhnchen herbeigeeilten Cléofé geben dem Vogt eine Handhabe zu furchtbarerer Rache: Er befiehlt den Apfelschuß, läßt das Kind der jammervollen Mutter entreißen und Tell abführen, um seinen Bogen (!) zu holen. — (IV) Cléofé

(urspr. Fassung): erwartet in höchster Erregung das Ergebnis, das ihr von Furst mitgeteilt wird.

(Umarbeitung): wird halb von Sinnen von ihrer Freundin fortgezogen, und Tell schießt vor aller Augen den Apfel herab. Glückselig holt die Mutter den Knaben hinweg, u.

Gesler sieht sich in seiner Rache betrogen; seine Zumutung an Tell, sich mit dem Geschehenen zufrieden zu geben, sowie seine Frage nach dem zweiten Pfeil reizen das Opfer so, daß es alle Vorsicht vergißt und sich durch Drohungen völlig dem Unterdrücker in die Hände liefert. Tell und Melchtal werden nach Kusnac eingeschifft. — (V) Auf das neue Unglück hin

will Cléofé schon das Volk alarmieren, wird aber noch von Furst in die Befreiungspläne eingeweiht. Das bekannte Unwetter ruft in ihr einen neuen Kampf zwischen Furcht und Hoffnung hervor, aus dem sie erst erlöst wird, als Melchtal ihr die glückliche Befreiung beider Gefangenen erzählt. Auch Gesler ist gerettet; aber kurz nachdem er auf der Bühne erscheint, trifft ihn das Geschoß Tells, der das Ganze mit emphatischer Freiheitsrede und Ausblick auf den Sieg bei Morgarten beschließt.

4. In dieser Anordnung ist eine gewisse architektonische Gliederung nicht zu verkennen, wenn auch bisweilen die stärkeren Einschnitte eher innerhalb der Akte, als an ihrem Ende liegen. Die beiden ersten Akte bereiten die schweren Kämpfe des 3. und 4. bedeutungsvoll vor, und der letzte zeigt ein allmähliches Anschwellen von tiefster Not zu glorreichem Siege wenigstens in der Wahl der Motive. Aber diesen Eindruck erhält man erst durch Nachdenken, nicht unmittelbar aus dem Stücke selbst. Hier zeigen sich vielmehr die störendsten Widersprüche zwischen Inhalt und Form, selbst wenn man für jenen die neugeschaffene Einheit der Handlung maßgebend sein läßt. Zwar findet sich L. ohne gröberen Verstoß mit der Zeiteinheit ab; desto schlimmer aber steht es mit der des Ortes. Nur das frz. Publikum des XVIII. Jahrhunderts konnte den Apfelschuß von der Altorfer Wiese, die Verschwörung vom Rütli und Geßlers Ende von der Hohlen Gasse verlegt denken auf einen beliebigen Ort „dans les montagnes, près du bourg d'Altdorff et du lac de Lucerne". Dieser paßt, genau genommen, auf nichts als die Eingangsszenen und verursacht dem Dichter die peinlichsten Verlegenheiten, wenn er das Auftreten seiner Personen gerade dort motivieren soll; am schlimmsten da, wo er eine belebte Handlung szenisch darstellen will. Um uns zu Zeugen von Geslers Ermordung machen zu können, zitiert L. die beiden ganz einfach auf den Schauplatz, ohne sich im geringsten über das Wie zu beunruhigen. Und doch hat dieses Streben nach szenischer Darstellung auch seine guten Seiten, ganz abgesehen von seiner

Originalität — L. war z. B. der einzige vor Schiller, der den Apfelschuß, allerdings zaghaft genug, auf die Bühne brachte —: Es wurde dadurch der Bericht fast durchweg auf Nichtdarstellbares beschränkt (Blendung des alten Melchtal, der Sprung auf die Tellsplatte) und der besonders bei diesem Stoff verhängnisvollen Neigung zu zahlreichen epischen Einschiebseln (vgl. Schiller!) der Boden entzogen.

Weit weniger als die äußere Form, bei der man doch wenigstens bewußte Selbständigkeit sieht, läßt sich die innere rechtfertigen; die Motivierung ist oft unglaublich vernachlässigt oder gezwungen. So hätte Tells erste Gefangennahme unbedingt der Bühnendarstellung bedurft, um begreiflich zu werden, und davon kann den Dichter nur die Unfähigkeit abgehalten haben, sie der Verhaftung Melchtals gleichwertig und doch nicht gleich zu gestalten. Tells Schritt erscheint sogar als unüberlegt, denn sein heldenmütiger Trotz droht ihm die Aussicht auf Teilnahme an dem Befreiungswerke für immer zu rauben. — Nur künstlich wird der Held manchmal im Mittelpunkt des Ganzen behalten: die Gelegenheit, den Vogt zu erschießen, ist im letzten Akte für Melchtal fast noch günstiger, als für Tell, der erst Gott weiß woher herzueilen muß. Die alte Doppelheit des Stoffes macht sich geltend, wenn Melchtals Person im 2. Akt, Fursts Pläne am Anfange des 5. das Interesse von Tell abzulenken drohen. Der Mangel an straff ineinandergreifender spannender Handlung tritt gerade im 5. Akt hervor, bei dem ich vorhin des Dichters Absicht zu dramatischer Steigerung feststellte. Die rein stofflich allerdings wirksamen Antithesen verlieren aber in der Darstellung schon dadurch völlig ihre Kraft, daß wir nach einigen nur erzählten Kämpfen den einzigen persönlichen Gegner nur zwei Verse lang in bejammernswertem Zustande vor uns sehen, unfähig Furcht einzuflößen, sodaß Tells Tat einem Wehrlosen gegenüber fast Abscheu erweckt. Welcher Gegensatz nicht nur zu Schiller, sondern auch zu den alten naiven Volksschauspielen, bei denen Tell sich erst lange auf die furchtbare Tat vorbereitet, und Gesler

mitten aus stolzen Plänen und hoher Machtfülle heraus dem Tode verfällt!

5. Diese argen Fehler der Gestaltung werden auch kaum durch einen Vergleich mit L.'s Quelle aufgewogen, die man hier mit ebensolcher Sicherheit angeben kann, wie den Anlaß, der ihn auf den neuen Stoff brachte. Dafür, daß die Anregung nicht von Henzis bizarrer Tragödie „Grisler" (1748, 2. Aufl. 1762) ausging, spricht außer der grundverschiedenen Auffassung schon die Seltenheit des von den schweizer Behörden verfolgten Druckes, der z. B. auch Schiller unbekannt war (Roethe S. 250 ff.). Ebenso wird ihn das Deutsch des 16. Jahrhunderts in den Neuausgaben der alten Chroniken (1734 Tschudi ed. Iselin; 1752 Etterlin ed. Spreng) an deren Studium verhindert haben, und Übersetzungen gab es zu seiner Zeit davon noch nicht (Haller). Weiter zurück liegt auch Wattévilles Darstellung (1754, Hist. de la Confédération Helvétique). — Nachdem ihn vielmehr der schon das vorige Stück anregende „Essai sur les Mœurs" von Voltaire auch auf diesen Stoff aufmerksam gemacht hatte, erschien 1766 gerade noch zu rechter Zeit — schon am 28. April in den Gött. Gel. Anzeigen besprochen — der erste Band eines schon im Titel viel versprechenden Werkes: „Histoire des Révolutions de la Haute Allemagne, contenant les ligues et les guerres de la Suisse" (anonym, Vf. Philibert). Diese „Geschichte" hat L. so „gewissenhaft" benutzt, daß es völlig verfehlt wäre, ein tieferes Studium bei ihm anzunehmen. Ich glaube nicht wie Geilfus (Ausg. No. 32, s. Anh.) daran, daß er sich für den seit Freudenbergers Schrift „G. T., fable danoise" (1760) in der Schweiz entbrannten Echtheitsstreit interessiert hat und kann auch nicht in den folgenden Versen eine Anspielung auf jenen Titel sehen: (Geßler will die Zeit heraufführen, ...)
a. II, v. 45 ff. (zitiert nach Ausg. No. 30) ... où ces deux mots,
Patrie et liberté, l'aliment des complots,
Ne seront qu'un vain son chez ce peuple farouche,
Et ses destins passés une fable en sa bouche.
— Dagegen scheint L. auffälligerweise das Poem eines Un-

genannten über „G. T., trait historique“ im Journal Helvétique (1752, S. 477) gekannt zu haben; deutlich entsprechen sich die beiläufige Bemerkung des Vogtes, als er den Schuß befiehlt:

Ton sort dépend de ton adresse

= L. III, v. 158 De ton adresse ici dépendra ton destin und die Hereinziehung einer fernliegenden Parallele, (um die Willkür der Huterrichtung zu rechtfertigen,) die L. ganz töricht dem „Gouverneur“ in den Mund legt:

Ainsi Caligula dans Rome
Fit un consul de son cheval ... = L. II 121 (umschrieben:)
On a trop condamné l'affront dont au sénat,
Un empereur altier couvrit le consulat . . .

— Bei dem gleichen Ziele sind die Anklänge an Voltaires berühmte „Epître à la Liberté“ (1755) nicht schwer zu nehmen. Unter den „Annales helvétiques“ endlich, die Périn als Quelle angibt, ist sicher die Schweizergeschichte im allgemeinen, nicht ein Buchtitel zu verstehen, denn ein derartiges Werk war nirgends zu finden.

6. Die folgende knappe Inhaltsangabe von Philiberts Werk wird zeigen, daß die Motive wenigstens aus ihm herübergenommen wurden; die wesentlichsten Änderungen L.'s bespreche ich bei den Andeutungen, die ich über die Gestaltung der Charaktere zu geben habe.

PH. geht aus von allgemeinen Reflexionen über den Ursprung der Schweizerfreiheit (= L. a. I, v. 193 ff.)

Un gouvernement auquel la simplicité des mœurs paroît méprisable . . .	De nos antiques mœurs la sauvage âpreté, . . . Nous ont fait dédaigner, nous ont fait méconnaître D'un peuple ami du luxe, et qui vit sous un maître.

Auf der andern Seite

un peuple de citoyens et d'hommes égaux, plus flatté d'être libre que jaloux d'être souverain . . .

(= L. I, 210) Protège, dieu puissant . . . un peuple . . .
Qui, hors de ses rochers, peu jaloux de s'étendre,
Ne veut point conquérir, mais ne veut point dépendre.

Er gibt sodann einen kurzen Überblick über die Geschicke der Schweizer (S. 8 ihr Zug gegen Caesar, sie verbrennen ihre Hütten = L. II, 32; ihre Tapferkeit besteht nur in „opiniâtreté" = L. II, 40. — S. 33 Niedergang unter dem Adel = L. ibid.) und kommt schließlich auf Albert (Albrecht), dessen Ländergier er schroff der Friedensliebe seines Vaters, Rodolphe (von Habsburg) gegenüberstellt (vgl. L. I, 165 ff. II, 57 ff.) und dessen Niederlage vor Zürich durch die Tapferkeit der Schweizerfrauen er mit Freude hervorhebt (bei L. im Munde Cléofés V, 20 ff.). Durch ihn erhalten die Schweizer unter dem Schein des Rechts als neue Vögte „des gentilshommes de dernière classe" (der dritte, Wolfenschieß, fiel bei L. weg, und selbst „Landeberg" durfte den auf Geßler konzentrierten Haß nur wenig tragen helfen L. I, 83), deren Schalten zunächst in seiner Wirkung auf die Allgemeinheit geschildert wird (vgl. L. I, 73 ff.); Bride-Uri (V, 51 u. ö.); der Hut (II, 113): Bei beiden verfolgt G. mit der Aufrichtung des Hutes einen doppelten Zweck: völlige Knechtung und Entdeckung der Verschwörer (L. II, sc. 3), welches letztere bei Schiller 2717 ff.:

Ich hab den Hut nicht aufgesteckt zu Altorf etc.

ausdrücklich abgelehnt wird. — Die zur Abhilfe an den Kaiser unternommene Gesandtschaft ist völlig erfolglos (PH. S. 86 = L. I, 147 ff.).

Aber die „dernières extrémités" können erst aus den „griefs particuliers" entstehen (PH. S. 87 = L. I, 201). In der Melchtalepisode hat der Landvogt gar keinen Grund zu seinem Vorgehen, und die Blendung erscheint als vorbedacht:

Le Baillif le commanda à représenter son fils ou à avoir les yeux crevés . . .

(L. I, 45) Que fait ton fils? dit-il; ton supplice est tout prêt,
Trouve et livre Melchtal, ou subis ton arrêt.

Dagegen Tschudi nur: begert er sölt Im sin Sun Arnolden angentz ze Handen stellen (den Tod des Vaters als Folge dieser Verwundung hat L. hinzugefügt). — Stauffachers Leid kommt bei PH. nur andeutungsweise vor (St., que Gesler avoit menacé; bei L. nur in manchen Ausgaben: I, 204 Werner, il fut pour vous un ravisseur avare), und die „ligue" entsteht schließlich durch Hinzutreten Fursts (anders bei L., s. o.).

Doch über Geßler bricht schon von ganz anderer Seite das Unglück herein. Un nommé G. T. . . . avoit osé manquer à cette ridicule cérémonie (also — wie L. — absichtlich!, ganz anders TSCH.: Lieber Herr, es ist ungevärd und nit uß Verachtung geschechen, . . .). Il fut conduit au Baillif; il ne daigna point disconvenir du fait ni même s'en disculper (= L. III, 79 ff.). Sein Sohn wird ihm plötzlich vorgeführt (bei L. rührender durch die eigne Mutter, s. u.) und ihm wird mit Rücksicht auf seine Schützenkunst (L. III, 155) befohlen,

d'abattre une pomme de dessus la tête de cet enfant.

(L. III, 159) . . . je veux qu'une pomme à ma vue
Sur sa tête à l'instant par toi soit abattue.

Eine Weigerung würde beiden verhängnisvoll werden (L. III, 186). Tell ergibt sich sofort, lève les yeux au ciel comme pour le prendre à témoin d'une si horrible barbarie (wie L. IV, 99) und trifft den Apfel (über L.'s Unterbrechung dieser Szene s. u. S. 94). Ohne die als unwürdig aufgefaßte Ausflucht TSCH.'s antwortet er auf die Frage nach dem zweiten Pfeil, sehend, daß sein Untergang beschlossene Sache ist: c'est pour toi-même, monstre odieux, que je l'avois destinée;

si j'a vois eu le malheur de tuer mon fils, un plus

(L. IV, 161) Si mon malheureux fils eût péri par ma main

beau coup m'auroit vengé sur l'heure de son Bourreau et délivré la patrie d'un Tyran	La flèche que tu vois, t'auroit percé le sein. Et de son meurtrier punissant la furie, J'eusse encor d'un tyran délivré ma patrie.

(Der Gedanke ans Vaterland fehlt bei TSCH.). Da Geßler sich nicht durch Zusicherung des Lebens gebunden hat, so kann er sein Opfer sofort fesseln und nach Kusnac schleppen lassen, wo ihn die „vengeance tranquille et méditée à loisir" erwartet. — Aber (S. 92):

à peine avoient-ils mis à la voile que voici une furieuse tempête qui s'élève . . . le ciel s'obscurcit, les flots se croisent sur la barque & menacent de l'engloutir etc.	(L. V, 111) Mais au milieu du lac nous avancions à peine, S'élève une tempête effroyable et soudaine; Par les vents en fureur les flots amoncelés, Croisent sur notre esquif leurs (Périn: Se croisent sur la barque en) assauts redoublés . . .

Nach dem Entkommen eilt Tell „à l'entrée d'une gorge", wo er dem Tyrannen „lance un trait qui le fait tomber roidement". Rechtfertigungsreden oder gar ein Parricida sind überflüssig; die früher aufgestellten (bei L. hochtönend II, 277!) Grundsätze der Mäßigung sind nach Stauffachers Auffassung (bei PH.) nicht verletzt worden, denn nicht gegen einen Menschen, sondern gegen ein „wildes Tier" richtete sich die Tat. Wenn PH. nun plötzlich derselben den politischen Charakter abspricht, so konnte ihm L. darin natürlich nicht folgen. — Der Rest der Darstellung spiegelt sich nur in einzelnen Andeutungen L.'s; so sind in Fursts Plan zur Burgenerstürmung zusammengeflossen: 1. die Ereignisse bei der Eroberung von Sarnen (Eindringen in Landenbergs Abwesenheit mit versteckten Waffen) = L. V, 53 f; 2. die der Einnahme Rotzbergs (durch eine verliebte Maid), bei L. wie folgt, umschrieben v. 55 f.:

Un de nous vers la nuit doit, dans la forteresse,
Nous introduire tous par une heureuse adresse.

Die Schlacht bei Morgarten (PH. S. 118) scheint in Tells Freiheitsrede am Schluß (L. V, 184 ff.) deutlich genug durch.

Nicht vergessen werden darf, daß PH. wie L. (gegen TSCH.) Attinghausen und den Schweizeradel völlig aus dem Spiele lassen.

7. Schon oben zeigte ich die Änderungen, die die Forderung der persönlichen Einheit jedem Dramatiker auferlegte; einen ganz anderen Grund muß ein L. eigentümlicher neuer Zug haben, der gerade gegen diese Forderung verstößt. Die veränderte Stellung Melchtals hat ihre Hauptursache in dem Bedürfnis nach einem dramatisch vollkommen darstellbaren Anstoß der Handlung. Was gab es tragischeres als das Zusammentreffen dieses Jünglings, der vom glühendsten Hasse gegen den Henker seines Vaters beseelt ist, mit dem Gegenstand seiner Rachsucht, den er erst erkennt, als als es zu spät ist! Indem wir dem schurkisch-hinterlistigen Triumphe Geßlers beiwohnen, lernen wir das Recht der Verschwörung anerkennen; und die Freunde Melchtals sehen, daß nur schnelles Handeln sie vor dem gleichen Los bewahren kann. Tells Verhaftung hätte diesen Zug nicht ersetzen können; denn erstens hätte Geßler durch sie sofort den Hauptgegner unschädlich gemacht, und außerdem würden ihr die Gefühle getäuschter Rache völlig gefehlt haben: auch objektiv würde sie für Geßler weit eher zu rechtfertigen gewesen sein. — Noch ein gutes ergab sich aus Melchtals neuer Stellung: Tell kann sich sofort nach dem Entkommen der Verfolgung Geßlers widmen, denn sein Gefährte sorgt von selbst dafür, daß die Gattin durch anschaulichen Bericht aus aller Furcht erlöst wird. Sonst aber wird durch die Neuerung das Interresse mitunter gefährlich von dem Helden abgelenkt, wenn auch L. alles getan hat, um Melchtals Charakter recht menschlich darzustellen: Ehrgeiz und Ruhmsucht, ja Neid, selbst Leichtfertigkeit und plumpe Vertrauensseligkeit werden ihm zuerteilt, damit er nicht mehr als dem Helden gleich erscheine.

— Weit mehr zu loben ist die Erfindung einer neuen Person, die eng mit der Hauptperson verknüpft wurde. Tells Weib „Cléofé“ konnte L. weder bei historischen Darstellungen noch bei Henzi finden; höchstens erinnert ihre anfängliche Besorgnis an die tschudische Gattin Stauffachers:

hat ouch ein wyse sinnreiche Frow, die wol an Im merckt, daß Er betrübt was, & Im etwas schweres anlag, & offnets doch nit. Nun hat Si gern gewußt was Im doch gebrest . . .

(L. I, 295) Tu frémis, tu m'offenses;
Ah! cher Tell! avec moi bannis les défiances! [embarras,
J'ai vu depuis un tems ton secret
Tu m'évitais en vain, j'observais tous tes pas;
Soigneux de te cacher d'une épouse qui t'aime . . .

Das Bild der liebenden Frau und sorgenden Mutter stellte sich fast von selbst ein, um die Angst des Vaters zu ergänzen und zu vertiefen. Damit ist ihr durchaus gefühlsmäßiger Grundcharakter gegeben, dem allein alle ihre Handlungen entspringen; ihrem Gemüt folgt sie, wenn sie auf eine augenblickliche Eingebung hin unbedacht mit ihrem Söhnchen vor dem gereizten Tyrannen erscheint; ihre mütterlichen Klagen am Anfang des IV. Aktes helfen dem Zuschauer, vor dem großen Schlage noch einmal die ganze Tragweite der Not zu übersehen, damit die Wirkung nicht gar zu schnell durch Tells Erfolg aufgehoben werde (sie soll also ähnlich vertiefend wirken, wie Rudenz bei Schiller; daher wurde die Unterbrechung der Szene auch in der 2. Version gelassen). Sehr zur Unzeit erinnerte sich L., als er seine Cléofé „schuf“, an die erwähnte Züricher Episode PH.'s: diese drängte ihm unwillkürlich die Idee einer heroischen Schweizerin auf, der obendrein etwas „Philosophie“ zu verleihen er natürlich nicht lassen konnte. Wenn jene Züricher Weiber es an Heldenkraft mit ihren Männern aufnahmen, so mußten sie auch fähig sein, gegen die Männerherrschaft in Politik und Haus mit den Waffen der Vernunft zu Felde zu ziehen (daher die komisch wirkende Szene a. I, sc. 3

. . . chacune de nous est ici citoyenne,
Chacune, toujours libre et partageant vos droits,
En cultivant ses champs, s'occupe de ses lois . . .).

Wenn auch dieses Verstandes- und Willenselement ohne alle Wirkung auf die Handlung bleibt, so kann uns doch L.'s törichte Vorliebe dafür blind machen gegen die große Bedeutung, die die Schaffung dieser Person für die Gefühlswirkung des Stückes hat.

Tell selbst entspricht dem Charakter nach sehr genau derselben Gestalt bei PH., wenn auch seine Bedeutung bei L. größer geworden ist. — Wie sehr L. das volksmäßige Streben nach Herabsetzung Geßlers übertreibt, geht schon aus dem folgenden Zuge hervor; Geßler spricht bei Ruef: (Tellenspiel XVI. Jhdts, vs. 1091):

Doch red ich das on allen verdrutz:
Das ist gesyn ein meister schutz.

aber bei L. IV, 108:

Tell triomphe: mon cœur à la rage est en proie.

Er versteht es also nicht einmal, seine Niederlage durch scheinbare Anerkennung zu bemänteln. Nur Tells anmaßende Deklamationen verschulden es — sehr gegen die Absicht des Dichters —, wenn man mitunter fast auf des Landvogts Seite steht, der z. B. a. III, sc. 2 gar nicht Zeit zu Erwiderung gelassen bekommt. — Doch konnte L. Gründe der hohen Politik ins Feld führen, wenn er, wie a. II, sc. 4 alle Schuld vom Kaiser auf den Vogt wälzt: in jener Zeit mußte er sich jeder Ausfälle gegen das Haus Östreich enthalten (für seine Sympathien mit Maria Theresia z. B. vgl. den begeisterten Nekrolog am Ende seiner Akademieantrittsrede 1781, bei Périn Bd. I, S. 12). — Von den anderen durchweg typischen Personen sind nur hervorzuheben Tells Söhnchen, das (glücklicherweise? vgl. seine Gestaltung bei Zimmermann) als „personnage muet" fungiert, und der Confident Ulric, dem vielleicht Schillers Rudenz seinen Vornamen verdankt.

Wie jede der bedeutenderen Personen, so trägt auch zuletzt das ganze Milieu unzweifelhafte Spuren von L.'s Eigenart

an sich. Nicht wie bei Henzi werden alle Bauern geadelt, sondern sie bleiben in der „bassesse", und der historisch vorhandene Adel (Attinghausen) wird — gleichviel, ob bewußt oder unbewußt — unterdrückt, denn er hätte nur lähmend auf ihre Freiheitsbestrebungen wirken müssen. Daß sie aber trotzdem und trotz ihrer Namen (man denke Furst, Ulric etc. auf der frz. Bühne!) hochtrabende Worte im Munde führen und unablässig Vergleiche zwischen Kultur und Natur anstellen, muß man der formalen Gebundenheit L.'s zugute halten. Der Gesamteindruck des Beschränkten bleibt eben trotz aller Kraftstellen und Freiheitsworte bestehen.

Und doch ist zu bedenken, daß gerade die beschränkt anmutende dogmatische Starrheit der Personen vollkommen zeitgemäß war: keine Versöhnung, keine Übergänge, Neuerung von Grund auf verlangten die Aufklärer, und für solche Parolen ließ sich die Tellsage trefflich ausnutzen, wenn man ihr durch Hinweise auf ihre zeitliche und kulturelle Bedingtheit das Lächerliche (im Sinne der frz. Tragödie) nahm. Trotz der starken Versuchung aber, den Stoff völlig zum Exempel herabzuwürdigen, verlangte L. als Dichter Interesse für ihn selbst, stellte deshalb ziemlich hohe Anforderungen an den Geschmack des Publikums und schrak selbst vor kühnen Neuerungen nicht zurück, wenn sie durch Rücksicht auf die Überlieferung geboten waren.

8. Noch bleibt eine interessante Frage zu berühren: der Wert von L.'s Stück für die Folgezeit. Bodmers und Veit Webers Bearbeitungen sind sicher von ihm unabhängig, bei Ambühl lasse ich die Frage offen (Roethe S. 260 gibt Parallelen). — Zimmermann 1777 (deutsche Tragödie im frz. Stile, Prosa) hat von L. den einheitlichen Ort, dessen Bezeichnung er direkt aus dem frz. übersetzt. Sein Stück setzt ebenso mit der teilweise wörtlich benutzten Erzählung Melchtals ein. Die Schußszene wird unterbrochen, der Schuß selbst — wie bei L.[1]; L.[2] war noch nicht erschienen — nur berichtet. Tells anmaßendes Benehmen, sowie die Ursachen seiner zweiten Verhaftung weisen zweifellos auf L. Melchtal

muß Tells Entkommen aus dem Boote berichten, und den Schluß bildet eine ebenso fulminante Rede Tells, allerdings ohne wörtliche Parallelen. Also starker Einfluß in Einzelheiten, demgegenüber Streben nach Selbständigkeit in der Intrige. — Florian 1794 (Guillaume Tell ou la Suisse libre; romanhafte Erzählung, stark empfindsam) ist auf Grund seiner völlig verschiedenen Form und geringen Rücksicht auf die Überlieferung (Melchtals Tochter und Tells Sohn lieben einander!!) ebenfalls nur im Einzelnen vergleichbar. In seiner Schilderung vom Unglück des Großvaters Melctal erkenne ich stellenweise L.'s Einfluß, doch war er völlig unmaßgeblich.

Daß endlich Schiller L. kannte, ist bei seiner Belesenheit in der frz. Literatur schon an sich nicht unwahrscheinlich. Außerdem hat er — wie Boxberger, Schnorrs Archiv, II, 198 angibt — von der Weimarer Bibliothek in den ersten fünf Monaten von 1803 „zum Tell" sich Bd. 1—10 und 21 bis 35 des „Théâtre Français" geliehen. Eine Telldichtung wäre ihm also unbedingt aufgefallen, wenn sie nicht gerade in den fehlenden Bänden enthalten war. Roethe, der die Frage nicht entscheiden will, stellt folgende Materialien zusammen, die ich nur um weniges und unbedeutendes vermehren konnte. Wörtliches, resp. gleiche Gedanken:

L. III, 182. Je veux être obéi, mourir n'est pas céder.
Sch. 1986 Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß.

L. III, 72. L'arc qu'on tient trop tendu se brise de lui-même
Sch. 1996 Und allzustraff gespannt, zerspringt der Bogen.

L. IV, 13. Peut-être que Gesler dans un premier courroux,
N'a voulu, Cléofé, qu'éprouver votre époux . . .
Sch. 1992 Herr Landvogt, weiter werdet Ihrs nicht treiben,
Ihr werdet nicht — Es war nur eine Prüfung —

L. IV, 84 (unwesentl.) Qu'à cet arbre on l'attache!
Sch. 1955 Man bind ihn an die Linde dort!

L. III, 158 De ton adresse ici dépendra ton destin (dieser
Sch. 1932 Und sieh, ich lege gnädig dein Geschick

bittre Hohn ist bei Tsch. nicht vorhanden).

L. I, 67 (kaum mit Sicherheit zu vergleichen, da diese Verse in den authent. Drukken fehlen):

Mais dans les maux publics, dans le commun murmure,
Il faut mettre en oubli souvent sa propre injure . . .

L. V, 89 . . Juste ciel, confonds-tu
Dans le même destin le crime et la vertu! . . .

In deine eigne kunstgeübte Hand.

Sch. 1462 Bezähme jeder die gerechte Wut
Und spare für das ganze seine Rache;
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache.

Sch. 2184 O Unvernunft des blinden Elements!
Mußt du, um einen Schuldigen zu treffen,
Das Schiff mitsamt dem Steuermann verderben!

Ohne Not stellt Roethe noch die Berichte über die vergebliche Gesandtschaft zusammen (L. I, 147: Sch. 1324); dagegen erkenne ich in der folgenden Parallele den himmelweiten Unterschied zwischen L. und Sch., denn was bei L. als törichter Stolz erscheint, wurde von Sch. mit Meisterschaft ins Kindliche übertragen:

L. III, 140 (Tell tut Cléofés Flehen Einhalt):

Arrête Cléofé . . .
Melchtal est devant toi, peux-tu donc recourir
Au bourreau de son père, et croire l'attendrir?

Sch. 1947 (Walter Tell redet):

Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann!

Am wichtigsten sind die beiden folgenden Entsprechungen; in der ersten zeigt Sch.'s Hedwig etwas vom Charakter der Cléofé, und die zweite Stelle mutet bei Sch. etwas deklamatorisch an, ist jedenfalls bei L. besser angebracht.

L. V, 4 . . . . Mais de quoi m'étonné-je!

Sch. 2338 Wo waret ihr, da man den Trefflichen

Tu viens de voir mon fils à la mort exposé,
Tu l'as vu sous la flèche et tu n'as rien osé etc.
L. V, 165 . . Liberté! liberté!
Regardez, peuple, amis, le coup que j'ai porté,
Sur ce rocher sanglant ma victime étendue
Voyez la tyrannie avec elle abattue . . .

In Bande schlug? Wo war da eure Hilfe?
Ihr sahet zu, ihr ließt das Gräßliche geschehn; etc.
Sch. 2794 Du kennst den Schützen, suche keinen andern!
Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.

Diese Szene überhaupt ist der malerischen Wirkung nach bei beiden auffallend ähnlich (Tell schießt vom Felsen herab und zeigt sich dann oben).

Wenn man sich bei allen diesen Ähnlichkeiten der Worte Brahms (Zs. f. d. Altert. 27, 301) erinnert: „daß er (Sch.) häufig genug . . . durch dichtungen geringerer güte in einzelheiten der erfindung beeinflußt wurde, ist bekannt", so wird man mir darin rechtgeben, daß ich in ihnen die unbewußte Wirkung einer aufmerksamen Lektüre von L.'s „Guillaume Tell" sehe.

VIII.

La Veuve du Malabar.

1. Äußere Geschichte und Wirkung. — 2. Analyse. — 3. Anregungen und lit. Einflüsse. — 4. Entstehung: Personen. — 5. Dass.: Situationen. — 6. Formales. — 7. Die letzte aufgeführte Tragödie: CERAMIS. —

---

1. Das letzte erhaltene dramatische Werk „La Veuve du Malabar ou l'Empire des Coutumes" hat den Namen seines Verfassers weithin bekannt gemacht. Zwar hatte die erste Fassung (Uraufführung vom 30. Juli 1770) kein Glück (Corr. lit. IX, 100); aber durch eine ähnlich äußerliche Änderung wie beim „Guillaume Tell" gelang es ihm, sich mit einem Schlage die Gunst des Publikums zu sichern. Als dieses nämlich am 29. April 1780 den brennenden Scheiterhaufen vor Augen gestellt bekam, quittierte es durch einen unerhörten Beifall, der noch im selben Jahre einige dreißig Wiederholungen im Gefolge hatte. Die Kritik war des Lobes voll: Corr. lit. XII, 394 (sensibilité touchante et intérêt toujours croissant). — wenn auch z. T. mit Vorbehalt: vgl. Laharpe X, 272 (der General hätte die Witwe nicht aus bloßer Humanität retten sollen) und bes. in der nörgelnden Besprechung des Mercure de France vom 15. Juli 1780, abgedruckt bei Périn t. I, CLXVII ff. Sogar eine Parodie (von Parisau) wurde durch den Erfolg hervorgerufen, doch kenne ich sie nur aus der Vorrede der deutschen Bearbeitung. Selbst diese (von Plümicke, geb. 1749) hat — wie zwei Auflagen 1782 und 1789 und die Erwähnung

bei Jöcher erweisen — allgemeine Zustimmung gefunden. Wenn aber die Vorrede auch versucht, sie „für ein neues Stück passieren“ zu lassen, so gebührt doch das Hauptverdienst daran L., denn die zahlreichen Änderungen lassen den Kern des Ganzen unberührt; Plümicke ersetzt die Franzosen durch Europäer, läßt die beiden indischen Geschwister am Ende getauft werden, bietet dem Auge noch mehr Schaustücke und fügt zur Belebung seiner Prosa sogar eigentümlich berührende Chöre ein. Die Fortsetzung „Marie von Montalban oder Lanassas 2. Theil, ein Trauerspiel mit Chören etc.“ 1792, von Komareck, die mir nicht vorlag, wollte offenbar aus dem einmal wachgerufenen Interesse Kapital schlagen und beweist schon dadurch die außerordentliche Wirkung von L.'s Stück auch in Deutschland.

2. Bei L. handelt es sich darum, ob die Witwe eines soeben verstorbenen indischen Fürsten gesonnen ist, sich dem Brauche der Verbrennung zu unterwerfen, der natürlich von dem „Grand Bramine“ in seiner ganzen Strenge aufrecht erhalten wird, während ein menschlich fühlender jüngerer Bramine starke Einwendungen vorbringt. Trotzdem soll er das Opfer zum Scheiterhaufen führen. Da die Witwe selbst stoisch zum Tode bereit ist, so droht der „heiligen Handlung“ eigentlich nur Gefahr von den die Stadt belagernden Franzosen. — (II) Doch die Zustimmung der Witwe wird auf harte Proben gestellt. Zuerst ringt ihr ihre Confidente das Geständnis ihrer Liebe zu einem französischen Offizier ab, die sie ans Leben fesselt, sodann erkennt sie in dem jungen Braminen den längst tot geglaubten Bruder, und zuletzt macht ein Waffenstillstand mit dem Feinde die Hoffnung auf Befreiung wieder rege: Dennoch bleibt sie dem Gebote der Ehre treu. — (III) Als neuer Freund der Unterdrückten tritt der frz. General auf, der sich seinem Offizier gegenüber als Geliebter Lanassas bekennt, aber durch die Nachricht von dem bevorstehenden entsetzlichen Schauspiel von weiteren Nachforschungen nach der aus den Augen Verlorenen abgehalten wird. Doch sind ihm zum wirksamen Eingreifen durch

den Waffenstillstand die Hände gebunden; so versucht er vor allem den Oberbraminen durch Gründe umzustimmen, und als er dessen Fanatismus als unüberwindlich erkannt hat, eilt er zum Gouverneur der indischen Stadt, um dort die Rettung der Unglücklichen zu erwirken. — (IV) Hier ist der junge Priester durch des Generals begeisterte Vertretung der Humanität völlig für ihn gewonnen worden und sucht — da Lanassa auf nochmaliges Zureden des Oberbraminen fest zum Tode entschlossen ist, — sich mit jenem zu ihrer Befreiung zu verbünden. Dabei erfährt Montalban — der frz. General — zufällig aus seinem Munde den Namen des Opfers, das er als seine Geliebte erkennt: natürlich spannt diese Entdeckung seine Tatkraft aufs höchste, und er willigt in des jungen Braminen List ein. — (V) Doch ein feiger Überfall der Indier hat die frz. Flotte vernichtet, und da der General gefallen sein soll, gibt der Jüngling alle Hoffnung auf und entdeckt freimütig vor allem Volke seine wahre Gesinnung. Schon triumphiert der Oberpriester, da die verzweifelnde Witwe den brennenden Scheiterhaufen besteigt: in diesem Augenblicke dringen durch einen verborgenen Gang die Franzosen unter Führung Montalbans in den Tempelhof und machen sich ohne Schwertstreich zu Herren der Situation. Ihr Anführer verbannt den Hauptschuldigen, verzeiht großmütig dem Volke und kündigt — nach der ersten Freude des Wiedersehens mit der Geliebten — im Auftrage seines Königs den Besiegten eine neue Ära an, die der Humanität.

3. Forscht man danach, was den Dichter auf die Idee brachte, für seine „tragédie d'invention" gerade diesen Stoff zu wählen, so lockt zunächst der Titel von Abbé Raynals aufsehenerregendem Werke: Histoire philosophique des deux Indes (1772), es auf sein Verhältnis zu unserm Stücke zu prüfen. Wenn aber die zu späte Erscheinungszeit allein noch nicht berechtigt, jede Abhängigkeit L.'s von ihm zu leugnen, so merkt man doch bei einem kurzen Überblicke, daß eine solche nicht anzunehmen ist. Denn der Vf. deutet nur kurz den Brauch der Witwenverbrennung an, ohne bestimmte Fälle

heranzuziehen. Weit wahrscheinlicher, ja wohl sicher ist der Einfluß Voltaires, der in seinem „Essai“ natürlich einen solch absurden Brauch nicht übersah und auch sonst immer wieder darauf hinweist (so Précis du siècle de Louis XV, Dictionn. phil., Zadig, Dieu et les hommes); auch kann das Schlußtableau seiner „Olympie“ (1764) zum Vergleiche herangeholt werden. — Über das Verhältnis der folgenden beiden Werke zu L. endlich war nichts zu ermitteln. Dubois-Fontanelle „Ericie ou la Vestale“ trag. 3 actes et en vers (19. Aug. 1789) scheint höchstens von L. profitiert zu haben und Sedaine „La Reine de Golconde“ spukt nur in der Corr. lit. als Quelle für V. M.; über diese Oper gibt selbst Joannidès keine näheren Daten.

Allein wir werden sehen, daß zur Erklärung der V. M. in der vorliegenden Gestalt schon das wenige genügt, was Voltaire andeutungsweise bietet: alles andere, d. h. also alles konkrete, was zu der Abstraktion des Gebrauches hinzugekommen ist, verrät zu deutlich die „Originalität“, als daß ein Zweifel an der Richtigkeit des Ausdrucks „tragédie purement d'invention“ gerechtfertigt wäre.

4. Aus der nackten Tatsache der Witwenverbrennung mit Voltaires kritischen Bemerkungen ergaben sich von selbst drei Personen. (1) die Witwe selbst. Bei L. ist von vorneherein klar, daß sie sich nicht allzusehr gegen den Tod sträuben darf, denn dadurch würde sie Mangel an Seelengröße zeigen; auch darf sie nicht Liebe zum toten Gemahl empfinden, denn das gäbe ja dem Opfer eine innere Berechtigung. Vielmehr muß ihr Verstand ihr deutlich sagen, daß keine sittliche Notwendigkeit für ihren Tod vorliegt. So ist Gelegenheit zu inneren Kämpfen reichlich vorhanden. — (2) der Oberbramine. Er spielt die übliche Priesterrolle und setzt seine ganze Person für die Heiligkeit des Brauches ein, den er durch eine Art kosmologischen Beweises zu verteidigen sucht (I, 65):

Observez le tableau des mœurs universelles . . .

Da aber zwischen diesen beiden Personen wenigstens äußerlich Übereinstimmung herrscht, so bedarf es zur Schaffung

eines Konfliktes noch einer (3) Person, welcher jene kritischen Anmerkungen in den Mund gelegt werden. Da der Widerstand besonders eindrucksvoll wird, wenn er von äußerlich ähnlichen Personen ausgeht, so wird ein junger Bramine eingeführt, der — wie Erigone im „Idoménée“ — aus „milderen Gegenden“ stammt, und, durch Verkettung der Umstände in den Priesterberuf gezwungen, mildere Sitten vertreten darf. Doch dies allein gab ihm nicht den geringsten Einfluß auf Lanassa; seine Kraft wird verstärkt, wenn er zu ihr in nahe Verwandtschaftsbeziehungen gestellt wird. Nicht nur wurde so die Witwe stark ans Leben gefesselt, nicht nur ein stets rührend wirkendes Wiedererkennen ermöglicht, sondern es konnte obendrein eine neue Absurdität gegeißelt werden: gerade die Familienehre heischt am strengsten die Befolgung des althergebrachten Gesetzes. So könnte man glauben, diese Zutat genüge schon zu einer Tragödie, denn das Fehlen der Liebe war für L. sicher nicht störend. Allein neben der allzugroßen Dürftigkeit zwang ihn ein andrer Umstand zum Suchen nach Erweiterungen. Glücklicher Ausgang war bei seinem „Stoffe“ unbedingt notwendig, und diesen konnte auch der Bruder ohne Hilfe nicht zu Stande bringen, er, der völlig in seines Vorgesetzten Macht ist und inmitten eines fest an die Heiligkeit jenes Brauches glaubenden Volkes lebt. Neben den Überzeugungswiderstand eines Indiers tritt also der angeborne Kulturwiderstand eines Europäers, selbstverständlich (4) eines Franzosen. Damit wird möglichst großer Gegenwartswert und patriotische Erregung gewonnen; denn die Franzosen müssen natürlich gerade die Stadt belagern, in der sich das Drama abzuspielen droht. Alle ihre Gefühle und Meinungen werden in ihrem General verkörpert, der nach L.'s Gewohnheit in irgend welche näheren Beziehungen zu den handelnden Personen gesetzt werden muß (vgl. im „Barnevelt“: Maurice wird zu Ba.'s Pflegesohn). Für Angehörige verschiedener Rassen aber blieb nichts anderes übrig als Liebe und zwar — selbstverständlich für L. — der einfachste Fall, gegenseitige Liebe. Sie kann in ihrer Entstehung natürlich

nur sehr weit zurückliegen; ja, wenn wir sie noch vor Lanassas Verheiratung setzen, so macht sie deren Lage um so tragischer, da die Unglückliche ohne Hoffnung auf Wiedersehen mit dem Geliebten einem verhaßten Gatten in den Tod folgen soll. Dazu erhalten wir zwei hochdramatische Szenen: die des Wiedersehens und die des Wiederfindens. Da es nämlich zu wenig heroisch, zu alltäglich wäre, wenn der General nur dem Gebote der Liebe gehorchend für das Opfer einträte (wie etwa Achille in Racines Iphigénie), so wird die Entdeckung seines wahren Verhältnisses zu Lanassa möglichst weit hinausgeschoben und als letzte Steigerung verwertet. Da endlich der Sieg der Franzosen über die Gegner sich von selbst versteht, so ist auch der glückliche Ausgang des Stückes durch die Einführung dieser Person verbürgt.

So etwa ist die Entstehung des Verhältnisses dieser Vier zu einander zu denken; die Nebenpersonen sind durchweg die typischen: Confidents oder Boten. Wir haben also auf der einen Seite den Oberbraminen, auf der andern den jungen Braminen und Montalban, die sich im Laufe des Stückes bei ihrem gemeinsamen Ziele zusammenfinden müssen, und die beide in ihrem Verhältnis zu Lanassa den genau entsprechenden Entwicklungsgang von „interesselosem Wohlgefallen" zu persönlichster Anteilnahme durchmachen. Zwischen den beiden Parteien, hin- und hergeworfen von den entgegengesetzten Gefühlen steht als Objekt des Streites die Witwe.

5. Um Leben in diese vier einander gegenüberstehenden Gestalten zu bringen, bedarf es eines Anstoßes, wozu naturgemäß der vor Beginn des Stückes liegende Tod von Lanassas Gatten genügt, denn bei dieser Gelegenheit müssen der alte und der junge Bramine aneinander geraten. Da aber die Opferung möglichst bald auf den Tod folgen muß, um recht freiwillig zu erscheinen, so spielt L. schon im 2. Akt den höchsten Trumpf aus, den er für den jungen Braminen übrig hat: Lanassa erkennt ihn als Bruder und weist trotzdem sein Fluchtangebot zurück. Damit wäre die Handlung zu Ende, wenn nicht der Führer der belagernden Franzosen so schnell

wie möglich hineingezogen würde. Um dieses zu erreichen, läßt L. beide Parteien den Waffenstillstand zur Beerdigung der Toten schließen, der auf den Verlauf doppelt einwirkt: retardierend, denn der Zuschauer hofft mit der Vertrauten Lanassas, Fatime, auf Hilfe von den nicht mehr direkt feindlichen Franzosen, — und beschleunigend, denn er verhindert diese gerade an wirkungsvollem Eingreifen, und stellt ihre Treue dem gegebenen Wort gegenüber auf eine harte Probe, da sie sehen müssen, daß ihre Gegner den Waffenstillstand in perfider Weise für ihre Zwecke verwerten. Im ganzen kann also auch dieses Motiv nicht zu einem Abschluß führen, da es dem General bei seiner offenen, ehrlichen Handlungsweise höchstens den Kampf mit den geistigen Waffen der Überredung erlaubt. Ja, die Opferung droht nur um so beschleunigter vor sich zu gehen, denn die Witwe, die von den selbstlosen Bemühungen des unbekannten Freundes hört, erkennt die Gefahr, in der er wegen der vom Braminen genährten Erregung der fanatisierten Menge schwebt, und will durch ihren schleunigen Tod die Ursache alles Streites aus der Welt schaffen. — Hier setzt ziemlich dramatisch der dritte Abschnitt der Handlung ein, in dem beide Gegner, die allein nichts erreichen konnten, vereinigt werden, wiederum unter nicht geringer Beteiligung des Zufalls. Der Haupthandelnde wird wieder der junge Bramine; um die überlegenen Streitkräfte des Generals auf seine Seite zu bringen und durch sie seine List auszuführen, muß er ihn aber zunächst über seine eigne Ehrlichkeit aufklären und führt dazu sein Verwandtschaftsverhältnis zu dem Opfer an, wodurch er dem Franzosen gerade neuen Anlaß zur Vorsicht bietet (vgl. das oben S. 104 über indische Familienehre gesagte). Alle Bedenken fallen aber, als der General den Namen des Opfers erfährt: so motivierte L. nicht ungeschickt das Eingehen Montalbans auf den etwas hinterlistigen und gegen den Waffenstillstand verstoßenden Befreiungsplan. — Warum nun aber eine neue Komplikation am Schlusse? Warum durften diese aussichtsreichen Pläne nicht in Ruhe ausgeführt werden?

Zweierlei Ursachen dafür sind anzugeben. Erstens hätte die typische Hoffnungslosigkeit um die Wende des 4. und 5. Aktes gefehlt, und der letzte hätte stets ansteigend, nicht plötzlich aus tiefster Not in die Höhe führend verlaufen können. Zweitens aber wäre der Oberbramine kein richtiger Intrigant im Sinne L.'s gewesen, wenn er auch zuletzt noch sich, wie bisher, völlig negativ verhalten hätte; er muß sein gutes Recht noch durch eine verabscheuenswürdige Tat ins schnödeste Unrecht verkehren und so den Gegnern Gelegenheit geben, ihre etwas anrüchige Absicht zu gunsten berechtigter Notwehr fallen zu lassen. Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Momente entsteht im 5. Akte ein absolut unhaltbarer, starke Spannung erregender Zustand des höchsten Triumphes für den Oberbraminen, während die trostlose Verzweiflung der Unglücklichen in den grellsten Farben und mit wirksamer Steigerung gemalt wird. Selbst der stets hoffnungsfreudige junge Bramine sieht keinen Ausweg mehr und schleudert, seines Todes sicher, dem allmächtigen Feinde seine Anklage ins Gesicht; in seinem grenzenlosen Schmerz raubt er der Schwester die letzte Illusion, die sie ans Leben fesselte. Erst nun, als das Entsetzen des Zuschauers auf dem Gipfel angelangt ist, erscheint der Retter, und zwar mit solcher Blitzesschnelle, daß man über der Freude völlig zu fragen vergißt, wie sein Erscheinen ermöglicht wurde. Um so schwächer muß man die Katastrophe finden, wenn man sich wirklich Zeit nimmt ihren Ursachen nachzuforschen. Eben noch wurde berichtet, der General sei gefallen, sein Heer zersprengt, die Flotte vernichtet infolge des treulosen Überfalls, den der Oberbramine angezettelt hatte, — und jetzt ist die Lage so vollkommen verändert: die Franzosen haben sich nicht nur von der Niederlage erholt, sie haben sogar an die Witwe denken können, und ihr totgesagter Anführer klärt in vier Versen alles auf:

Le bruit de mon trépas par mon ordre a couru,
Un golfe abandonné nous a servi d'asile,

Et par le souterrain nous entrons dans la ville,
Tandis qu'une autre troupe est maîtresse du fort.

Also alles durchaus romanhaft, empfindsam und — last not least — patriotisch, wobei sogar (und damit klingt das Ganze aus) ein Loblied auf Louis gesungen wird, unter dem, nach dem Jahre des ersten Erscheinens zu schließen, nur Ludwig XV. verstanden sein kann:

D'autres chez les vaincus portent la cruauté,
L'orgueil, la violence; et lui, l'humanité.

6. Zur Form des Ganzen ist nur wenig zu sagen, da wir ihren Einfluß schon in dem Werden des Stoffes haben verfolgen können. Der Sprache hat man weniger vorzuwerfen gehabt wie der seiner früheren Werke, die Einheiten des Orts und der Zeit sind mit der gewohnten Lässigkeit, die der Handlung mit der gewohnten Äußerlichkeit gewahrt. Die Gliederung hat unter dem Streben nach Symmetrie und Harmonie zu sehr gelitten, so daß die Abschnitte unangenehm deutlich werden. Von dramatischem Leben ist in dem abstrakt konstruierten Stücke im allgemeinen wenig zu spüren, und nur an wenigen sorgfältig vorbereiteten Stellen wird die Tirade zum lebensvollen Wechselgespräch. Daß L. nicht über den Dialog hinauskommen konnte, offenbart die Schlußszene, in der er die durchaus verschiedenen Individuen gleichzeitig hätte charakterisieren sollen, wozu ihm aber die Kraft völlig fehlt (man denke bloß an die unnatürlich-gedrückte Rolle des Oberbraminen a. V, sc. 5).

In Summa ist das Stück schon deshalb eines der interessantesten von L., weil er in ihm die Resultate einer mehr als zehnjährigen Tätigkeit als Bühnenschriftsteller niedergelegt hat. Man kann es um so eher als Abschluß dieser Tätigkeit betrachten, als er die nun noch folgenden Tragödien nicht der Ehren des Druckes für würdig hielt, und sie sich so unserer Betrachtung entziehen. In der „Veuve du Malabar" aber zeigt sich, wie wir sehen werden, nicht zum wenigsten seine ganze Eigenart schon deswegen, weil ihm hier nicht nur die Form, sondern auch der Stoff, man darf wohl sagen,

völlig zu eigen gehört. Minimal ist der Anteil anderer Individualitäten an diesem Werk, und so wird das Bild, welches die nun folgende Gesamtbetrachtung von unserem Dichter darbieten wird, in ihm die am meisten ähnliche reale Entsprechung haben.

7. Zuvor sei jedoch noch kurz eine Besprechung von „Céramis“ (Erstaufführung 29. Dez. 1785) angeschlossen; für sie mußte ich mich auf den Abdruck einer im „Mercure de France“ (janv. 1786) erschienenen Analyse bei Périn (I, p. CLXXXII ff.) verlassen.

Nephtis ist der Sohn des verbannten Königs Céramis, der ihn bei seiner Vertreibung dem verstorbenen Minister Narbal zu gemeinsamer Erziehung mit dessen Sohne Hyrsal übergeben hat. Da jetzt der Usurpator Aphos gestorben ist, kehrt der greise Céramis zurück, seinen Sohn suchend. Als das der ehrgeizige Hyrsal erfahren hat, sucht er durch Gewalt das Geschick zu seinen Gunsten zu wenden, wird aber dabei gefangen genommen und muß zusehen, wie der alte Céramis, dem ein plötzlich auftauchender bejahrter Priester in einem versiegelten Brief den letzten Willen Narbals gebracht hat, das wertvolle Dokument ins Feuer wirft, aus Furcht, in dem verbrecherischen Hyrsal seinen Sohn und Nachfolger zu entdecken. Aber Hyrsal entreißt es noch zu rechter Zeit den Flammen und liest mit eignen Augen des Glück seines verhaßten Pflegebruders, dem er durch Selbstmord das Feld räumt. — Zu dieser Intrige tritt noch ein Liebesverhältnis: der tugendsame Nephtis liebt des Usurpators Tochter Sérisbé, welche wider ihren Willen dem dämonischen Hyrsal ihre Neigung gestehen muß. Mit freiwilliger Verbannung bezahlt sie dieses Geständnis, das Hyrsal voll teuflischer Freude seinem Nebenbuhler ins Gesicht geschleudert hat.

Verschiedene Motive zwar sind echt lemierrisch: der vernünftelnde Priester, die theatralische Rolle des Briefes, allenfalls auch noch die Liebesgeschichte, deren Komplikation vielleicht darauf zurückgeführt werden darf, daß er aus den anläßlich der Kälte von Térées Gemahlin (s. Kap. III, § 2 Ende)

laut gewordenen Kritiken zu lernen gesucht hat. Doch im übrigen ist die Handlung fast zu kompliziert, um wirklich für eine Erfindung Lemierres gelten zu können: man vergleiche damit die schematische Regelmäßigkeit im Aufbau der Veuve du Malabar, in der sich allerdings auch schon nicht selten beabsichtigte Komplizierungen feststellen ließen. Aber wenn sich der Dichter in dem Zeitraum von fünfzehn Jahren, der zwischen diesem Werk und Céramis liegt, auch bedeutend verändert haben kann, und die wenig straffe Führung der Intrige seinem Alter zur Last gelegt werden darf, so erscheint doch der Ausweg am plausibelsten, für den ganzen Stoff eine äußere Anregung zu suchen. Und so mag Laharpe recht haben, wenn er behauptet (Œuvres XII, 304): das ‚sujet d'invention' habe ‚quelque rapport avec l'intrigue d'Héraclius', ein Werk Corneilles, das wegen seiner Kompliziertheit berüchtigt ist. — Nicht nur bei Laharpe (ibid.) findet man die Notiz, daß „le style a paru moins mauvais que celui de ses autres pièces", und eine ebenda mitgeteilte Bemerkung des Verfassers über sein Werk mag den würdigen Schluß unserer Besprechung bilden: „pour lui, il assure que c'est son plus bel ouvrage."

IX.

Gesamtbetrachtung.

1. Die Personen; typische Stellung, Charakter und Beruf, Liebe und Familie. — 2. Zur Technik: Aufklärung der handelnden Personen, Darstellungsmittel: Gespräch, Bericht und Bühne. — 3. Zur Komposition. — 4. Sprache; Harmonie und Versbau, Grammatik und Stil. — 5. Lemierre und die Zeitgenossen. — 6. Dichterische Entwickelung. — 7. Auffassung vom Wesen des Tragischen. — 8. Schluß.

Haben wir bisher versucht, das Eigentümliche L.'s an der Art zu erkennen, wie er sich seinen Stoffen gegenüber benahm, so führte schon das letzte Kapitel zu einer ergänzenden Art der Betrachtung über, der die folgenden Seiten spezieller nachgehen wollen. Um die sogenannte „Erfindung" des Dichters klarzulegen, mußte ich für jenes Kapitel nämlich schon manches Ergebnis der vorhergegangenen Einzeluntersuchungen voraussetzen können. Jetzt soll uns aus der Fülle von Einzelheiten noch einmal der ganze Mann entgegentreten; nicht mehr außerhalb seines Werkes wollen wir die Vergleichsobjekte suchen, sondern durch Zusammenstellung seiner Tragödien mit einander den Umfang seines Talents und seiner — wie der Franzose sagt — ressources poétiques richtig einschätzen lernen.

1. Am deutlichsten zeigt sich seine Eigenart in den

PERSONEN, die er geschaffen hat, und die zum großen Teile mit auffallender Regelmäßigkeit in seinen Werken wiederkehren. Wie viele mittelmäßige Dichter nimmt auch L. unter den Personen seiner Dramen zunächst eine reinliche Scheidung vor: Hie gut, hie böse. Er läßt dabei in der unzweideutigsten Weise erkennen, auf welcher Seite er das Recht glaubt, und „Vermittlung" bedeutet bei ihm so viel wie eine Aufforderung zum Nachgeben an die böse Partei (vgl. Barnevelt a. II, sc. 1). Je nach dem Stoffe ist Handlung und Gegenhandlung unter die beiden sich bekämpfenden Parteihäupter verteilt. Meist hat der Böse die Macht in der Hand, und die Unschuld muß leiden: also der leichteste Fall für Erregung von „Furcht und Mitleid," den er in jeder Tragödie hervorzubringen sucht, ehe die Peripetie das Bild verändert. Dreimal ist die leidende Person ein Weib: die tragische Situation entspringt für Lanassa aus dem strengen Brauch, für Hypermnestre aus dem Despotenwillen des Vaters und für Philomèle aus der tierischen Leidenschaft des Tyrannen, und nur eine von ihnen, Hypermnestre, besitzt die Fähigkeit des Widerstandes und muß sie besitzen, denn von ihr wird tätige Mithilfe an bösen Plänen verlangt. Sentimental im höchsten Grade sind zwei andere Fälle, wo der Sohn dem Vater zum Opfer fällt und schon wegen der Person seines Gegners gar nicht an Widerstand denken darf: Arbace kann sich nicht von dem seinen Vater schützenden Verdachte reinigen, und Idamante vollends rennt in den Tod direkt gegen den Willen des unseligen Idoménée, der vergebens sein Gelübde ungeschehen wünscht. Die Vertreter des Guten in Tell und Barnevelt sind zwar Männer, im vollsten Besitze seiner Kraft der eine, der andere ein Greis, allen an Einsicht überlegen: allein auch sie werden bald in die Lage der leidenden Unschuld versetzt, die sofort alles Unrichtige, was sie etwa vertreten könnten, durch die Märtyrerglorie veredelt und verschwinden macht. Dabei kommt es dem Dichter gar nicht darauf an, den Bösen nicht nur doppelt schuldbeladen und verwerflich, sondern mitunter sogar arg unüberlegt erscheinen zu lassen, und nichts ist

schlimm oder abgeschmackt genug, ihm zur Motivierung in den Mund gelegt zu werden, wenn eine solche bei einem aus Bedürfnis Frevelnden überhaupt nötig ist. Gerne stützt er sich auf Orakel (Danaus), ruhiger Abwägung und vernünftigem Zureden ist er unzugänglich, und schon sein durchweg hoher Rang schützt ihn davor, sich irgendwie in seine Pläne hereinreden zu lassen. Dabei hält er sich für milde und gerecht, wie Gesler, der sich mit dem Apfelschuß „begnügt" hat, oder er verlangt von dem schwerbeleidigten Gegner, daß er sich mit dem Geschehenen zufrieden gebe (Térée). Meistens aber verzichtet er selbst auf solche Nachgiebigkeit und zieht Selbstmord oder Verbannung jedem Ausgleich vor. Bezeichnenderweise fallen für den Dichter hoher Rang und verbrecherischer Charakter zusammen: der Oberbramine ist in seiner Art genau derselbe unumschränkte Herr wie Térée, Danaus oder Geßler; auch Maurice und Artaban haben in Wirklichkeit die Macht völlig in den Händen. Es ist klar, daß besonders in politischen Stücken (Barnevelt und Tell) alles darauf angelegt sein muß, das Machtstreben eines Einzelnen so verhaßt wie möglich zu machen und diesen auf dem Gipfel absoluter Willkür zu zeigen. Maurice und Geßler lassen sich von nichts als ihrer ungemessenen Herrschsucht leiten, sie wollen mit Bewußtsein die freie Meinung knechten, freveln also am Ureigensten jedes Menschen. Demgegenüber erscheinen z. B. der Oberbramine und Térée in weit milderem Lichte: der eine als Wächter altehrwürdiger Gesetze, der andere verzehrt von wahnsinniger Liebesleidenschaft, des freien Willens fast beraubt. Auch Artaban ist weniger schroff als jene beiden, denn er bedarf z. B. objektiver Gründe nach dem Morde des Xerxès, um seine Tat vor sich selbst zu rechtfertigen. Dagegen ist Danaus wieder ein vollendetes Scheusal, doppelt abstoßend durch den Weg, den er zur Erreichung des Zieles wählt: die Betörung seiner leichtgläubigen Töchter mit Orakeln, über die er selbst spottet. Nur eine Tragödie gibt es, in der kein eigentlich Böser vorhanden ist, in der das Schicksal und der Zwang des Gelübdes diese Rolle übernehmen muß: ganz

im Gegensatz zum Oberbraminen, den die Vertretung absurder Einrichtungen fast zum Fanatiker gemacht hat, sträubt sich der zwar schuldige, doch nicht böse Idoménée nach Kräften dagegen, von der Macht solcher Einrichtungen unterjocht zu werden, und selbst ihr eigentlicher Herold, der Oberpriester, tritt durchaus maßvoll für sie ein. — Bei L. von Komplicen des Bösewichts zu reden, verbietet schon dessen meist autokratische Stellung: in der Tat sind es bloße Werkzeuge seines Willens, die ihm zur Seite stehen. Schlechter wie sein Herr ist nur Adersens im Barnevelt, der „wie Oenone" (Préface) den Anstoß zur völligen Vernichtung des Unschuldigen gibt; alle anderen dürfen höchstens zur gründlicheren Exposition den angehenden Verbrecher auf etwaige Lücken des Planes aufmerksam machen.

Ganz anders steht es auf der guten Seite, die schon der Vertreterzahl nach stets im Vorteil ist. Jeder persönlich Unbeteiligte muß aber auch zu ihr gehören, denn bei ihr ist die Vernunft. Solche nur lose mit der Handlung verknüpfte Personen, sog. Raisonneurs, finden sich am deutlichsten in Térée und Barnevelt. Der Minister Adraste, der des redebedürftigen Térée Geheimnisse mit anhören muß und darauf mit seiner gesunden Vernunft reagiert, bleibt aber mit seinen Einwendungen ebenso erfolglos, wie der sich ohne Not der Handlung aufdrängende „ambassadeur." Wenigstens bei ihrem ersten Auftreten erinnern der junge Bramine und Montalban an diesen Typus, von dessen besonderen Eigenschaften sie z. B. ihre scheinbar äußerliche Beteiligung an der Handlung und die Art haben, wie sie ihr Eingreifen motivieren. Doch wird ihre ursprüngliche Funktion dadurch verwischt, daß sie im Laufe des Stückes zur Heldin in nahe Beziehung gesetzt werden. — Weit häufiger tritt als zweiter Helfer des Guten eine andere Person auf den Plan: Wo das Weib nicht selbst der Preis des Kampfes ist, spielt es in der Komposition eine ebenso entschiedene Rolle wie der Raisonneur. Es verteidigt bezeichnenderweise nur solche, mit denen es Bande des Bluts oder der Liebe verknüpfen, ohne sich jedoch durch diese

Tatsache der ruhigen Überlegung berauben zu lassen. Meist sind es Gattinnen, die energisch für das Wohl des Gatten kämpfen und ihn selbst eher mit Rat, als mit Tat unterstützen. Diese rationalistische Richtung ist nicht zum wenigsten durch den Charakter des dritten Helfers (s. u.) bestimmt, dessen schädlich wirkende Übertreibungen hierdurch eingedämmt werden sollen. Am reinsten ist der Typus des Weibes ausgeprägt in Emirène, die direkt gegen den Willen des edelmütigen Arbace durch ihr Dazwischentreten die verwickelten Verhältnisse aufklärt. Auch die weise Matrone Marie d'Utrecht flößt ihrem Hauptgegner durch ihre Verstandeskräfte Respekt ein (Barnevelt a. I, sc. 1):

Te ferai-je un aveu te dirai-je, Adersens,
Qui je redoute encor pour mes vastes desseins?
J'en rougis entre nous; oui, sa femme elle-même,
Unie à lui de vœu, d'esprit et de système . . .

Neben dieser Person ist die Gattin Tells, Cléofé, am meisten persönlich an der Handlung interessiert, da sie noch für das Leben ihres Söhnchens bangen muß, doch zeigt gerade sie den Rationalismus der weiblichen Personen L.'s in grellster Beleuchtung, indem sie für die Beteiligung der Frau am öffentlichen Leben eintritt. Dagegen tritt diese Geistesrichtung bei den Frauen im Idoménée und Térée mehr zurück; Erigone „vernünftelt" nur, solange sie nicht die ganze Wahrheit kennt: der unbedenkliche Wechsel nach der Aufklärung, wo sie nach kurzer Frist gerade die entgegengesetzten Anschauungen verteidigt, beweist zur Genüge, daß ihre Gründe mehr aus dem Herzen, als aus dem Verstande kommen. Bei Progné endlich verbot sich ein Rationalisieren im engeren Sinne von selbst: die Gewalttätigkeiten des Athamas waren zu berechtigt, als daß sie eines Zügels bedurft hätten und so hat Progné selbst mitunter etwas furienhaftes erhalten. Man kann die beiden Verbündeten im Térée ihrer Lage nach mit den beiden Rettern Lanassas insofern fast gleichsetzen, als das Geschick des Opfers in ihnen genau dieselben Reaktionen hervorruft; in beiden Fällen werden die Helfer, der äußeren Differenzierung

zu liebe, in verschiedene persönliche Beziehungen zum Opfer gesetzt: der eine unterstützt in dem Opfer seine Schwester, der andere seine Geliebte. — Doch trug L. sonst dafür Sorge, den Charakter des dritten Helfers von dem des zweiten (Weib) und ersten (Raisonneur) schärfer zu trennen, so daß man ihn — um ein Wort zu haben — als „Melchtal"typus den anderen gegenüberstellen kann. Dieser Typus ist wegen der Häufigkeit seines Vorkommens und wegen der genau zu fixierenden Situation, in der er sich vorfindet, vollkommen das Eigentum L.'s. Seine Haupteigentümlichkeit ist der Mangel an ruhiger Überlegung: mit ganzem Herzen und bezeichnenderweise stets auf Grund persönlich erlebter Widerwärtigkeiten hat er sich den Guten angeschlossen, ohne sich über den moralischen Wert seiner Stellungnahme genauer Rechenschaft abzulegen. Er ist das am wenigsten reine, aber am meisten menschliche Glied der guten Partei, und so gewann es der Dichter über sich, seine Motive hie und da egoistisch erscheinen zu lassen, ja ihn bisweilen in ausdrücklichen Gegensatz zur Hauptperson zu bringen (Melchtal: Tell, Lyncée: Hypermnestre). Leidenschaft, nicht Berechnung weist ihm seine Stelle an, und sein nächstes Ziel ist fast durchweg bestimmt durch das Gefühl der Rache. Melchtal, Stautembourg und Artaxerce rächen den geblendeten, hingerichteten oder gemordeten Vater, Athamas die geschändete Geliebte, Lyncée die ermordeten Brüder. Artaxerce läßt sich durch sein leidenschaftliches Wesen sogar unbewußt auf die Seite des Bösen drängen. Im Idoménée ist zwar an sich für Rachegefühle kein Platz, und doch kann man Idamante mit unserm Typus vergleichen, wenigstens was die Frische und Raschheit seines Handelns angeht. Ja selbst den beiden Jünglingen in der Veuve du Malabar geht oft die Überlegung mit den Affekten durch; doch darf bei dem naturgemäßen Fehlen des Hauptmerkmals (der Rachegefühle) auf die sonstige Übereinstimmung nicht allzuviel gegeben werden. Man käme auf diese Weise dazu, z. B. Tell selbst in unsere Kategorie zu zählen: man muß eben stets bedenken, daß die „guten" Per-

sonen L.'s ihre Gründe mit wahrer Begeisterung vorbringen und durchaus Feinde davon sind, durch weises Zurückbehalten ihrer Meinung das eigne Leben zu sichern, und man muß andrerseits seinen Tyrannen das Lob spenden, daß sie sich trotz all ihrer Wut immer noch lange genug die Wahrheit ins Gesicht sagen lassen. — Was außer diesen drei Charakteren sich noch um das Haupt der guten Seite gruppiert, ist ohne jede selbständige Bedeutung, einerlei ob es sich als Erox, Nausicrate oder Furst einführt.

Es leuchtet ein, daß bei dieser ohne jedes Klügeln herauszufindenden Art der Personenverwertung ihre Charakterzeichnung nicht gerade hervorragend sein kann, so daß man sich fast versucht fühlt, zum mindesten jedem Berufe seine Rolle in L.'s Tragödien vorherzusagen. Am schlimmsten kommen die Herrschenden weg: nur im Idoménée besteht ein wahrhaft patriarchalisches Verhältnis zwischen Volk und Fürst, während in den anderen Stücken Despoten mit Schwächlingen (Xerxès) abwechseln. Selbst Artaxerce droht, dem Vater ähnlich zu werden und wirkt jedenfalls doppelt unsympathisch durch seine jugendliche Hitze, der hier die Entscheidung anheimgegeben ist. Ähnlich abweisend zeigt sich der Dichter nur noch den Diplomaten gegenüber, ganz in Übereinstimmung mit der Vorstellung, die er sich in seinen Gelegenheitsgedichten einmal (bei Périn III, p. 411) von der Göttin „Politik" macht Ihre Wohnung nämlich,

Cet antre obscur, profond, par des chemins étroits,
Par de longs souterrains mène au palais des rois;
C'est par là qu'en secret soufflant l'esprit d'intrigue,
La Politique ourdit les trames de la brigue . . . .
D'un beau dehors par elle un forfait revêtu
Se nomme art de régner, raison d'état, vertu.

Dieser düsteren Anschauung, die Staatskunst und Heuchelei identifiziert, entsprechen Charaktere wie Artaban und vor allem Adersens, während Adraste und der französische Gesandte im Barnevelt nur dem Namen nach Diplomaten sind und in dem greisen Barnevelt selbst das Muster eines Staatsmanns

— natürlich mit republikanischen Ansichten — geschildert wird. — Lemierres Gegnerschaft gegen das Priestertum, wie sie sich in der Person des Oberbraminen ausspricht und durch gelegentliche Seitenhiebe (z. B. Hypermnestre a. II, v. 170:

Quand un prêtre a parlé, tremblez-vous sur sa foi?
Cette inspiration que son visage a feinte,
Ces cheveux hérissés d'une horreur qu'on croit sainte,
Ces regards égarés, ces sons de voix plus lents,
Peuvent-ils imposer un moment à vos sens?)

oft genug bezeugt wird, ist jedoch rein konventionell und bestimmt durch die Stellungnahme Voltaires, die sich in dessen berühmten Versen (Œdipe IV, 1) kundgibt:

Les prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense:
Notre crédulité fait toute leur science.

Daß L. selbst anders über Priester und Kirche dachte, ist schon im 1. Kapitel (§ 2) angedeutet worden und findet seine Bestätigung nicht nur darin, daß ein Priester bei ihm nur ein einziges Mal zum Vertreter des bösen Prinzips wird, sondern auch in der wirklich von heiligem Feuer durchglühten Person des „Grand Prêtre" im „Idoménée", die nur höchst geringfügige Konzessionen an den Zeitgeschmack aufweist; vgl. auch den Idealpriester im Céramis. — Die außer dem ahnenstolzen Maurice durchweg sympathischen Vertreter des Waffenhandwerkes, z. B. Lyncée oder Athamas, entsprechen völlig dem Heldenideale des Dichters. Der Landmann steht selbstverständlich auf der guten Seite; daher hört man im Tell L.'s nicht, wie in einigen anderen Tellenstücken, davon, daß Ulric früher einmal ein schweizer Bauer gewesen wäre, denn ein solcher kann unmöglich zu den Fürstendienern übertreten. Daß man die Frau ebenso ausnahmslos für den Guten Partei ergreifen sieht, ist nicht minder bezeichnend. Wenn nichts anderes, so müßte schon dieser Umstand, diese unüberwindliche Abneigung vor weiblichen Teufeln, diese notorische Vorliebe für Heldenweiber deutlich genug erweisen, welchem der beiden größten Tragiker Frankreichs sich unser Dichter am ehesten geistesverwandt fühlte.

Sein Verhalten der Darstellung von Leidenschaften gegenüber kann man schon aus dem Gesagten erkennen. Nur die Situation, der Beruf des Bösewichts, nicht aber sein Charakter trägt meist die Schuld an der Entstehung derjenigen Leidenschaft, die die Handlung des Stückes bestimmt. Nur eine Leidenschaft gibt es bei ihm, die neben der allein maßgeblichen herlaufen darf: die Hauptrolle spielt meist der Ehrgeiz, die Nebenrolle ist der Liebe zugeteilt. Da diese letztere auch mitunter zu dem treibenden Element einer ganzen Tragödie wird (Térée), da sie außerdem gegenüber dem durchaus typisch behandelten Ehrgeiz eine große Menge verschiedener Erscheinungsformen aufweist und auch seit Racine trotz Voltaires Opposition die Hauptleidenschaft auf der tragischen Bühne geworden war, so will ich noch etwas genauer zu zeigen versuchen, wie L. sich mit ihr auseinander setzt. Schon eine bloße Statistik ergibt ein fast unerhörtes Resultat, das ein eigentümliches Schlaglicht auf den hausbackenen L. wirft: Von 8 vorkommenden Frauen sind 5 verheiratet und die 3 übrigen (darunter die „Veuve") haben ebenfalls schon „gewählt". Während den anderen Dichtern die Verherrlichung der Gattenliebe philiströs erschien (vgl. St. Marc Girardin IV, 355 und oben Kap. II, § 3), nimmt sie hier einen sichtlich hervorragenden Rang ein. Dafür bemerkt man nach der Lektüre einer Tragödie von L. sofort, daß er bei der Schilderung der anderen Liebe versagt. Unfähig, ihre Tiefen zu ergründen, läßt er sie nach Möglichkeit zurücktreten und vermeidet jede Komplikation. Nur im „Térée" sind zwei Paare vorhanden: einig unter einander sind aber nur die Verlobten, während der Gatte seiner Frau überdrüssig geworden ist und durch seine Nachstellungen das Glück ihrer Schwester zerstört. Also auch hier geht L. dadurch, daß er den Bösewicht vergeblich auf Erwiderung seiner Gefühle hoffen läßt und auch seine Gattin ihm gegenüber kalt zeigt, jeder Erschwerung der Sachlage aus dem Wege. Später scheint er über die „Liebe wider Willen" anderer Meinung geworden zu sein, s. o. bei Céramis S. 109. — Die Liebe dient ihm nur dazu,

dem Opfer einen sicheren Beistand zu geben und ist nirgends Selbstzweck. Daher besteht zwischen den Liebenden vollkommene Harmonie, die höchstens durch Hindernisse von außen, nicht aber durch Eifersucht gestört wird. Wo die Quellen verwickeltere Verhältnisse bieten, wird unbarmherzig gestrichen und verändert (vgl. Crébillons Bearbeitungen von Idoménée und Artaxerce). Indem L. so oft als möglich das Gattenverhältnis anzubringen sucht, verändert er mitunter auch die Qualität der Liebe beträchtlich in seiner Bearbeitung. Die ganze Situation wird im „Idoménée" dadurch weit rührender: die Unglückliche, die den geliebten Mann nicht am Opfer verhindern kann, bleibt in weit verzweifelterer Lage zurück und ihn, der schon das süße Eheglück genießen durfte, kostet das Scheiden unendlich mehr Überwindung. Als Quelle des Konflikts, nicht nur wie hier zur Vertiefung der Lage, dient die Gattentreue in der „Hypermnestre", wo der Heldin das Ansinnen des Danaus doppelt verwerflich erscheint, da ihre Liebe schon vor dem Altar die Weihe empfangen hat. — Bei so ausgesprochener Vorliebe für die Ehe in seinen Stücken ist es nicht verwunderlich, daß bei L. mitunter auch die Gefühle von Eltern den Kindern, sogar den kleinen Kindern gegenüber skizziert werden. Die Mütter finden zum Teil einen rührenden Ausdruck dafür (Progné und Cléofé), zum Teil zeigen sie, wie Marie d'Utrecht, auch hierin ihre Heldengröße; ihr ordnet sich sogar der starke Sohn unter:

(Barnevelt a. III, v. 107) . . . Eh bien! j'obéis à ma mère,
Je sens vos droits sur moi, je retiens ma colère;
C'est la première fois que vous aurez rendu
L'obéissance amère à ce cœur éperdu.

Sonderbarerweise spielen im Gegensatz hierzu die Väter oft eine tyrannische Rolle (Danaus und fast noch schlimmer der herzlose Térée), die ihnen allerdings meist von außen aufgezwungen wird. In den drei hierhergehörigen Fällen wird stets der Nachdruck auf ihre Person gelegt, deren zerrissenes Innere starkes Mitleid erregen soll (Idoménée, Artaban, Tell): der Sohn bleibt entweder stumm, oder er sieht seine Pflicht

klar vor sich und beansprucht nicht unser Mitleid, sondern Bewunderung. Dem Verbrecher Artaban, dessen Untergang eine Folge seiner Sohnesliebe ist, steht der Heldengreis Barnevelt gegenüber, der, nur um nicht vor seinem Sohne erröten zu müssen, dessen Hilfe zurückweisend in den Tod geht, ein leuchtendes Beispiel aller Bürger- und Familientugenden. — Die Geschwisterliebe endlich, die im „Artaxerce" nur dazu dient, neue Liebesverhältnisse à la Crébillon zu umgehen, spielt in zwei anderen Tragödien eine wichtigere Rolle. Sie ist im „Térée" wesentlich für die Formulierung des Problems (Ist Heirat mit der Schwester der geschiedenen Gattin möglich?), und in der „Veuve du Malabar" wird durch sie das Hineinspielen der Tatsache erleichtert, daß gerade die Verwandten besonders auf Hinopferung der Witwe bestehen müssen. Im Gegensatze zur Vaterliebe findet sie nur statt zwischen Angehörigen der guten Partei, sodaß dadurch keine neue Verwickelung geschaffen wird, sondern den Opfern ein selbstloser Freund im Unglück ersteht.

Aus alledem geht zur Genüge die starke Neigung L.'s zur Verwertung von (sit venia verbo) Familiengefühlen hervor; die Schlüsse, die man berechtigt ist, hieraus auf seinen Charakter zu ziehen, verleihen manchen über ihn erzählten Anekdoten (siehe auch Kap. I) wenigstens innere Wahrheit. Der Konflikt spielt sich mit Vorliebe innerhalb der Familie ab (Hyp., T., Id.) und alle Hauptpersonen werden nach Möglichkeit durch Verwandtschaft einander nahegebracht (Ax., V. M.). So versteht man, warum im Barnevelt Maurice als Pflegesohn seines Gegners eingeführt wird. Ohne ungeheuerlich und widernatürlich zu werden (wie bei Danaus und Hypermnestre), erhält so sein Auftreten gegen den Greis eine starke Beimischung von Undankbarkeit, die durch seine Vertuschungsversuche nur umso deutlicher wird (a. I, v. 107—16). — Auch im Tell ist dieses Streben vorhanden und zu loben, wenn auch das Verhältnis der Personen zu einander in den Grundzügen feststand und nicht ohne grobe Verstöße gegen die Überlieferung geändert werden konnte (vgl. dageg. Henzi!).

2. Schon dieses trotz seiner Regelmäßigkeit reichhaltige und eigenartige Personenmaterial genügt, den Dichter aus der Menge der Zeitgenossen herauszuheben. Und doch zeigt die geringe Individualisierung sofort, daß es nicht die Absicht L.'s war, den verborgenen Triebfedern menschlichen Handelns nachzugehen und sich durch Wahrheit und plastische Herausarbeitung des Einzelcharakters hervorzutun. Wenn es so mit seinem psychologischen Interesse schwach bestellt ist, so werden wir jetzt zu sehen haben, ob auch in seiner TECHNIK ein auf ähnliche Vernachlässigung deutender Schematismus bemerkbar ist, oder ob man aus einzelnen Zügen auf eine sorgfältigere Berücksichtigung oder wenigstens auf ein größeres Interesse schließen darf.

Wem die Intrige Selbstzweck ist, der wird schon aus ihrer Verheimlichung und allmählichen Offenbarung Motive zu ziehen verstehen, die geeignet sind, den Hörer auf die Folter zu spannen. Gerade das Gegenteil ist bei L. der Fall. Die Schnelligkeit, mit der bei ihm die Aufklärung der Personen über das Ziel der Handlung vor sich geht, läßt in den seltensten Fällen zu wünschen übrig, ja im Gegensatz zu manchen Vorgängern sieht er darin das erste Ziel, auf das die Handlung lossteuert. In seinem Tell ist sogar überhaupt keine Aufklärung nötig: hier hat keiner der Handelnden seine Stellung zur Intrige zu verheimlichen, denn diese geschieht vor aller Augen unter dem Schutz des Gesetzes. Aber auch sonst ist der Hauptgegner meist am Ende des zweiten Aktes schon völlig über die Lage im klaren, und nur Nebenpersonen bedürfen noch im dritten Akte der Aufklärung. Einzig Artaxerce lernt erst im fünften Akte seinen wahren Gegner kennen: hier war das Vorbild der Oper (Metastasio) zu mächtig, als daß L. seine Gepflogenheit beibehalten hätte. Mit seiner Aufklärung wäre eben alles zu Ende gewesen, da sein Eingreifen mit der Vernichtung des Gegners gleichbedeutend sein mußte. Das ist aber der einzige Fall, in dem die Intrige auf das bloße Zurückbehalten der Aufklärung aufgebaut ist. — Verwandt damit ist die Einführung einer halben oder Schein-

aufklärung, die ebenso wie das ganze Zurückbehalten derselben die handelnden Personen irre führen muß. L. hat sie nur viermal verwendet und zweimal davon bezeichnenderweise im „Artaxerce“: der Verdacht wird zuerst auf Darius gelenkt, und fällt dann auf Arbace; einzig der schwache Charakter des jungen Königs verschafft diesen Fiktionen Glauben fast bis ans Ende des Stückes. Dagegen ist ihre Wirkung im „Térée“ und „Idoménée“ schon Mitte des dritten Aktes völlig vorbei und sie sind durch die Wahrheit ersetzt. Der Dichter mußte doch offenbar einen bestimmten Zweck im Auge haben, da er die Personen ihre Stellung mit solcher Geschwindigkeit einnehmen läßt: er wollte wohl für die gründliche Erörterung des Kampfobjektes möglichst viel Raum gewinnen, und da ein solches im „Artaxerce“ streng genommen nicht vorhanden war, machte er sich die Art und Weise seines Vorgängers einfach zu eigen, unbekümmert darum, ob die Intrige dadurch auf solide Grundlagen gestellt wurde oder nicht. Für die Sache ist in seinem sonst offenkundigen Streben nach baldiger Klarheit entschieden ein Vorteil zu erblicken; es fragt sich nur, ob dieser nicht durch die Art seiner Motivierung zu teuer erkauft ist.

Was diese nämlich angeht, so zeigt sich L. mitunter recht skrupellos, wenn er nur an dem gewünschten Ziele ankommt: der Zufall spielt bei der Aufklärung bedenklich oft mit. Am schlimmsten in der „Veuve du Malabar“, wo er nicht nur die beiden Wiedererkennungsszenen, sondern auch das Eingreifen Montalbans herbeiführt. Hart an der Grenze ist die Gefangennahme Arbaces (Ax.), die aber immerhin nicht direkt unwahrscheinlich ist. Die Schlußaufklärung im selben Stücke stellt eine geschickt in einander gewebte Kette von Zufällen dar, die ihren Ursprung wenigstens aus einer vorbedachten Handlung des Bösen herleiten. Dieselbe Ursache, die Absicht des Verbrechers selbst, bewirkt in durchaus einwandfreier Weise die Aufklärung des Lyncée (a. III), der beiden Verteidiger Philomèles (a. IV) und der Angehörigen Barnevelts (a. II): Der Bösewicht hat eine Tat begangen, die er

nicht geheim halten kann (Mord der Schwiegersöhne — Verstümmelung Philomèles — Verhaftung der Freunde) und die er getrost für sich selbst sprechen läßt, deren Rechtfertigung er kaum für nötig hält. Weitaus am häufigsten aber ist er selbst direkt die Ursache der Aufklärung. Einerseits sucht er so einen Gegner durch offne Klarlegung seiner Pläne zu sich herüberzulocken (Térée und Adraste, Grand und Jeune Bramine); eine besondere Abart davon stellt es dar, wenn die Aufforderung an das Haupt der Gegenpartei geschieht, das dann stets in Abhängigkeit vom Verbrecher gedacht ist und sich daher dem drohenden Konflikt nicht einfach entziehen kann (Danaus und Hypermnestre, Artaban und Arbace etc.). Andrerseits will er durch gefälschte Aufklärung die Gegner von ihrem Ziele ablenken (Artaban und Artaxerce, a. I), oder sie zur Untätigkeit verdammen (Térée a. II). — Durch nichts aber wird L.'s eben erkanntes Streben mehr bestätigt, wie durch die letzte, originelle Art der Motivierung: Die Mitglieder der guten Partei sind mitunter so tatendurstig und eines bestimmten Zieles bedürftig, daß ihr scharfer Verstand ihnen von selbst zur Erkenntnis der Verhältnisse verhilft, die ihnen von anderen vorenthalten wird. Idamante benutzt wenigstens noch Sophronime dazu und Cléofé muß ihren Gatten tüchtig ausfragen, allein der frz. Gesandte und Barnevelt selbst erkennen allein kraft ihres Verstandes die Ziele des Gegners, und Emirène (a. III) gibt ein nicht zu übertreffendes Beispiel dieser Kategorie, dem man sofort die Zwangslage des Dichters anmerkt: soll Emirène überhaupt mit der Handlung in Zusammenhang gebracht werden, so muß sie das Geheimnis erraten, denn kein andrer Mitspieler kann ihr die Lösung mitteilen. So ergibt sich, daß der Dichter selbst auf Kosten der Wahrscheinlichkeit die Personen möglichst bald zu der Streitfrage Stellung nehmen ließ. Und doch ist damit, daß seine Personen frühzeitig wissen, worum es sich handelt, noch nicht gesagt, daß sie sich auch über die Persönlichkeit ihrer Mitspieler klar sind. Dreimal ertappen wir den Dichter darüber, wie er aus einer „reconnaissance" Kapital zu schlagen

versucht. Die ersten beiden Fälle, die Wiedererkennungsszenen in der „Veuve du Malabar“ sind aber für den Fortgang der Handlung, für das Problem an sich, nicht wesentlich: Die unbefriedigende Verbindung einer Menge von Details in der Vorgeschichte zeigt deutlich L.'s Absicht, durch den alten Theatercoup die Sentimentalität seiner Hörer um jeden Preis auszunutzen. Ähnliche Gefühle sucht er aber im dritten Fall nur nebenher zu erregen: wenn er — eine der wenigen sicheren Stellen selbständiger Einfügung — den Melchtal ahnungslos mit seinem Todfeinde Gesler zusammentreffen läßt, so kam es ihm dabei vor allem auf das Resultat für den Fortschritt der Handlung an. Zur Gefangennahme des jungen Heißspornes war dies der günstigste Weg, der eine spannende Situation bot und zugleich den Gegner in der unangenehmsten Beleuchtung zeigte. Trotzdem also auch dieser Fall nur eine opernhafte Komplizierung zu sein scheint, haben wir für ihr ganz im Gegensatz zu den beiden andern als ausschlaggebend doch nur das Streben nach baldiger Klarheit anzusehen.

Wenn also auch die Art, wie L. für die Aufhellung der tragischen Vorbedingungen sorgt, deutlich zeigt, daß in ihm das Bedürfnis nach glatter Rechnung sich mit der Tendenz vereinigt, die Situation möglichst einfach zu gestalten, so kündigt sich doch schon hier eine zweite, die erste bekämpfende Neigung an: durch Komplizierung und künstliches Hinhalten den Zuschauer für sich zu gewinnen. Wenn man aber seine Werke je nach dem Hervortreten dieser Tendenzen gliedern will, wenn man etwa die Thesen- oder Disputationsden Sensationsstücken gegenüberstellen will, so gibt der Dichter selbst zu dieser Scheidung ein untrügliches Kriterium durch seine je nach dem Charakter des Stückes variierende Behandlung der Darstellungsmittel.

Die für die klassische Bühne fast ausschließlich geltende und für jedes Drama grundlegende Art der Darstellung ist das Gespräch. Erwägt man das Verhältnis der verschiedenen Gattungen des Gesprächs in den einzelnen Tragödien, so er-

hält man drei deutlich gesonderte Gruppen. Die erste umfaßt „Artaxerce" und „Térée" und zeichnet sich durch den breiten Raum aus, den in ihr Unterhaltungen von mehr als zwei „interlocuteurs" einnehmen, während das „Zwie"gespräch relativ zurücktritt. In der scharf entgegengesetzten zweiten Gruppe (Id., Ba., V.M.) kommt die Hauptart der ersten fast gar nicht vor und neben dem Dialog macht sich der Monolog ziemlich stark geltend. Die dritte endlich (Hyp., G.T.) vermittelt zwischen jenen beiden Extremen, stellt sich aber mehr zur ersten wegen ihrer sehr schwachen Monologzahl. Diese statistischen Ermittlungen ergeben für den Charakter der betr. Gruppen das folgende Resultat: die erste und dritte übertreffen die zweite an wirklich dramatischem Leben, in dieser aber tritt das reflektierende und disputierende Element in den Vordergrund. Das soll durch die Betrachtung von L.'s Dialogtechnik noch genauer erwiesen werden.

Setzen wir im folgenden für den Dialog die Zweizahl der Teilnehmer als wesentlich voraus, ohne aber dabei nicht redende Statisten einzurechnen, so versteht es sich von selbst, daß nur solche Dialoge als eigentliche Gipfelpunkte der Handlung in Frage kommen, in denen sich zwei gleich starke Gegner messen („paritätische Dialoge"). Ihr Inhalt sind meist Raisonnements, durch die der Bösewicht bekehrt werden soll. Damit ist schon gesagt, daß sie ergebnislos verlaufen; sonst bliebe ja das Dramatische ganz weg und die Handlung wäre zu Ende. Der Böse hört also entweder die Gründe gar nicht an, oder bekämpft sie eine Zeit lang mehr von oben herab, wenn er Gegengründe zu seiner Verfügung hat, bis er, überdrüssig des lästigen Mahnens und das Gewicht der guten Gründe unangenehm empfindend, auf weiteren Disput verzichtet, oder wohl gar ihn mit Drohungen abbricht. Daher Verse wie:

Je veux votre entremise et non pas des leçons (Térée)
C'est trop de résistance et ma bonté se lasse (Hyperm.)
Suis-moi, te dis-je, ingrat, ou je vais t'y contraindre (Ax).

Solche Szenen, die für die Handlung meist belanglos sind,

bezwecken zweierlei: erstens wollen sie den Ideengehalt des Problems erschöpfen und zweitens dem Prestige des Bösewichts in den Augen des vernünftigen Publikums den letzten Rest geben. Neben diesem allgemeinen Verlaufe bleibt sich auch die äußere Form dieser Hauptszenen gleich: die Streitenden kämpfen mit den schweren Waffen weitausgesponnener Tiraden (am meisten im Barnevelt: bis zu 60 Versen), die gelegentlich, doch leider nicht oft, nicht ungeschickt mit Stichomythien abwechseln. — Wenn zwei gleichstarke Gegner sich nicht in dieser Weise mit Gründen bekämpfen, so bleibt ihnen, wenn sie nicht zu Gewalt ihre Zuflucht nehmen wollen, nur noch übrig, sich gegenseitig ohne bestimmtes Ziel herabzusetzen. Dabei ist die „Unterhaltung" naturgemäß weit lebhafter und kürzer; sie wird also meist in Einzelversen geführt und rechtzeitig von außen her unterbrochen. Diese Art der Dialoge muß bei solchen Bösewichten, an deren Besserung selbst ihre Gegner verzweifeln, den regulären Wortkampf ersetzen, was Tell besonders fühlbar macht, wenn er am Ende einer solchen Szene Geßlern zuruft (III, 2):

. . je perdrais ici des reproches trop vains;
Mais si ce jour eût vu commencer nos outrages,
Je te dirais: Gesler, vois mieux tes avantages (!) . . .

wo sich in Form der Praeteritio doch das Raisonnement wieder einschleicht. — Eine Vorbedingung für dialogische Hauptszenen ist also stets erfüllt; beide Teilnehmer müssen zum mindesten für die Dauer der Szene, meist aber das ganze Stück hindurch, Gegner sein. Paritätischer Meinungsaustausch zwischen Freunden findet nicht statt (vgl. den konstruierten Gegensatz zwischen Tell und Cléofé I, 3).

Wie gering L.'s Verständnis für lebendige dramatische Bewegung war, zeigt sich schon daran, daß diese immerhin noch belebte Dialogkategorie der folgenden, den einseitigen Dialogen gegenüber in der Minderheit ist. Hier ist nämlich der eine Teilnehmer von vorne herein zur Passivität oder Rezeptivität verurteilt. Zum ersteren, wenn es sich um vertrauliche Mitteilungen einer Haupt- an eine Nebenperson

handelt; da der „Confident“ selten innigeren Anteil an der Handlung nimmt, so sind diese Szenen meist kalt und wenig geschickt. Rezeptives Verhalten ist dagegen charakteristisch für Hauptpersonen, denen Neuigkeiten berichtet werden; sie spielen in diesem Falle eine ähnlich gedrückte Rolle wie die Vertrauten im andern, denn sie dürfen ihr Gefühl nur in knappen, stereotypen Ausrufen äußern, während der Partner sich seiner Aufgabe in langatmigen Tiraden entledigt.

Das dramatische Leben, das man hier vergeblich sucht, konzentriert sich der Hauptsache nach auf Gespräche mit mehreren Teilnehmern, in denen besonders gern „Handlungen“ dargestellt werden. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß sich z. B. drei Personen paritätisch über ein Thema unterhalten, denn dazu wäre eine größere Gewandtheit und Belebungsfähigkeit erforderlich gewesen, als L. sie besaß. So kann man in dieser Art Gespräch fast nur einen auf die Spitze getriebenen „leidenschaftlichen“ Dialog (s. o. S. 127) sehen, denn bei beiden wird beinahe ausschließlich in Einzelversen („Veuve du Malabar“ V, v. 155 ff. sogar in Halbversen) geredet und auch die relative Kürze trifft zu, nur daß die rechtzeitige Unterbrechung durch eine Katastrophe ersetzt ist. — Fast völlig bedeutungslos sind die Monologe, die normalerweise den Seelenzustand der Einzelperson nach, seltner vor einem erschütternden Ereignis zur Darstellung bringen. Ausnahmsweise wird durch einen Monolog auch einmal ein wichtiges auf die Katastrophe hinführendes Moment sinnfällig gemacht: der verhängnisvolle Seesturm im fünften Akte des „Tell“ wird innerhalb eines Einzelgesprächs in ca. 16 Alexandriner eingezwängt. Sonst aber sind diese streng subjektiven Partien L.'s Sache überhaupt nicht; daher bisweilen ihre überraschende Kürze.

Im ganzen finden wir bei L. ein ausgesprochenes Ungeschick, die eigentliche Aufgabe des Dramatikers zu bewältigen: er vermag es nicht, uns durch das Mittel des ungezwungenen Gesprächs mit Personen und Ereignissen bekannt zu machen, sondern er hat für jedes neue Moment eine spezielle Form

des Gesprächs, von der er selten abweicht, so daß man also aus einer so äußerlichen Sache, wie es die Verteilung der Reden auf die Personen ist, Schlüsse auf den Charakter einzelner Stellen ziehen kann. Auch hier schimmert der in Formen erstarrte Geist der Dekadenz durch: das reine Zwiegespräch überwiegt auch in den „Sensations"stücken bei weitem, ohne doch wenigstens als Ersatz bedeutendere psychologische Resultate zu Tage zu fördern, und man wäre fast versucht, unserm Autor jegliches Bühnenverständnis abzusprechen, wenn hiergegen nicht seine großen Erfolge eine zu deutliche Sprache redeten.

Dem wahren Grunde seiner Theatererfolge kommt man auf die Spur, wenn man untersucht, in welcher Weise er die Ereignisse seiner Tragödien rein äußerlich darstellt. Man erkennt dann, daß bei ihm die Bühnendarstellung den klassischen Botenbericht schon ganz erheblich zurückgedrängt hat, wenn dieser natürlich auch im allgemeinen noch das Feld behauptet. Die Auswahl der auf der Bühne vorzuführenden Ereignisse geschieht keineswegs nur noch den Forderungen der „bienséance" entsprechend; vgl. dazu besonders den „Guillaume Tell", in welchem nicht nur der Apfelschuß (nur in der zweiten Version), sondern sogar ein Mord aus dem Hinterhalte auf offner Bühne vor sich geht. Allerdings kommen uns diese Kühnheiten recht furchtsam und kahl vor, da L., wie schon oben erwähnt, es nicht versteht, seine Zuhörer auf die Folter zu spannen. Selten wirken Bericht und Darstellung so harmonisch zu spannender Wirkung zusammen, wie bei Arbaces Gefangennahme (Artaxerce II). Daß sein Zurückgreifen auf den Bericht manchmal wirklich innere Notwendigkeit hatte, zeigen die verfehlten Katastrophen der „Hypermnestre" und „Veuve du Malabar". Hier mußte der Erfolg, den er auf der Bühne darstellen wollte, sozusagen eskamotiert werden, da er ihn von einem Massenkampf abhängig zu machen nicht fähig war. Aber er ließ die Fehler, die er doch auch als solche erkennen mußte, einzig und allein deshalb stehen, weil er wenigstens bei der letzten wesent-

lichen Handlung stets die Gegenwart der Zuschauer für wünschenswert hielt: so vermeidet er es prinzipiell, uns durch einen Boten über den Ausgang seiner Tragödie zu belehren. — Um so auffälliger sind bei dieser Tendenz vier Fälle, bei denen gerade umgekehrt die Absicht vorherrscht, ganz gut darstellbares den Augen des Beschauers zu entziehen. Arbaces Verurteilung und Befreiung, von Metastasio szenisch dargestellt, werden nur berichtet, (s. darüber oben S. 69) ebenso die Verhaftung der beiden Helden in „Tell“ und „Barnevelt“, was man höchstens dadurch erklären kann, daß er im Tell eine Wiederholung fürchtete und in den anderen Fällen gerade durch den Bericht eine wohlberechnete Wirkung erzielen wollte.

Weitaus die meisten Ereignisse aber passen wirklich nur zur Rekapitulation: die bienséance, die Unfähigkeit Massenwirkungen oder das Wüten der Elemente auf der Bühne zu zeigen, die Einheiten oder die Absicht, die Einführung von sekundären Personen zu vermeiden (Xerxes im Artaxerce): alles das wirkt zusammen, um dem alten Verlegenheitsmittel auch für L. seine Bedeutung zu belassen. Aber anstatt den Notbehelf möglichst zur Erregung des Publikums zu verwerten, macht er auch hier sich durch schematisches Arbeiten seine Aufgabe leicht. Denn nicht bloß in der Gesprächsform sind die Berichte fixiert (s. o.; etwa 60 % sind rein monologisiert, d. h. der Berichtende wird nicht im geringsten unterbrochen), sondern auch in der Art ihrer Einführung. Meist kommt der Bote völlig unvermittelt und entledigt sich vom allerersten Verse an seiner Aufgabe, nur ganz selten durch eine kurze Einleitung

(Seigneur, on vous trahit, Lyncée est échappé. Hyp. III, 9)

oder Frage (z. B. Tell I, 4) auf das Gefühl des Hörenden Rücksicht nehmend. Ist die Botschaft erwartet worden, so geschieht Frage und Antwort eben so trocken-geschäftlich, und nur Fälle, in denen der Unglückliche selbst sein Leiden berichtet, erheben sich zu höherem Gefühlsausdruck (vgl. G. T. I, 1 mit V. M. II, 1), und selbst hier ist die Absicht

Spannung zu erregen, dem einfachen Bedürfnis nach Motivierung des Berichtes untergeordnet. Nur einmal wird die Mitteilung absichtlich verzögert: in „Térée“ (II, 2) muß die Angst der beiden Gegner auf höchste erregt werden, damit sie nicht sofort das Lügengewebe durchschauen. Dagegen fällt jede Absicht dramatischer Einkleidung bei solchen Berichten vollends weg, die nur fürs Publikum da sind (Artaxerce IV, 1, Térée IV, 5) und den Bühnenpersonen nichts Neues bringen; hier greift der Dichter deshalb auch mehr ungeniert als passend zum Monolog (Idoménée II, 1, Térée IV, 1). Nimmt man zu dieser geringen Abwechselung in der Darstellungsweise noch die hier ganz besonders stereotype Sprache[1]), so erkennt man, daß auch die Berichte nicht zur Erhöhung des dramatischen Eindruckes helfen.

3. Wenn jemand trotz alledem noch daran zweifeln könnte, daß Lemierres Tragödien nach der formalen Seite hin nur sehr geringe Differenzen unter einander aufweisen, so muß ihn die Anordnung und Gliederung des Stoffes, mit einem Worte die KOMPOSITION, deren Regelmäßigkeit schon bei den Einzeluntersuchungen auffiel, eines besseren belehren. Einzelne Werke mit stofflich ähnlichen Voraussetzungen — Idoménée und Térée mit der sagenhaften, Barnevelt und Tell mit der chronikalischen Quelle — zeigen einen direkt überraschenden Parallelismus. Man denke für Id. und T. an das Rückkehrmotiv im ersten Akte, das für den einen günstigen Einsatz suchenden Dramatiker nahe lag, und durch welches z. B. der Anfang des „Idoménée“ im Vergleich mit der banalen Confidentenexposition seines Vorgängers Crébillon entschieden gewinnt. Setzt man aber die Art, wie L. dieses Motiv in den beiden Stücken verwertete, einer vergleichenden

[1]) Der Bote führt sich ein durch: J'accours vers vous (oft); der Hörer ermuntert ihn zum Reden: parlez, qu'annoncez-vous? quel soin t'amène? achève, éclaircis-moi. Der Schreck des Überraschten nach der Botschaft äußert sich in Ausdrücken wie: Eh quoi! que m'apprenez-vous? qui l'aurait cru! que dites-vous! qu'avez-vous dit? etc. und ganz besonders häufig: qu'entends-je? qu'ai-je entendu? und ähnlich.

Kritik aus, so kann man von des Dichters geistiger Lebendigkeit keinen allzu günstigen Eindruck erhalten. Beide Male wird des Helden Ankunft erwartet und sein Untergang befürchtet, doch die glückliche Rückkehr zerstreut fürs erste alle Sorge, um sich gleich am Anfang des zweiten Aktes als höchst unheilbringend zu erweisen. — Man kann aber noch weiter gehen und wird nicht erstaunt sein zu finden, daß das Verfahren L.'s seinem Stoffe gegenüber nicht nur im einzelnen, sondern sogar inbezug auf den gesamten Verlauf der Handlung ganz eng zu umschreibenden Regeln unterworfen ist. Er teilt seinen Stoff zunächst in eine Anzahl von Perioden, die jedesmal mit einer mehr oder minder plötzlichen Peripetie enden, so daß nicht nur je eine, sondern mehrere steigende und fallende Handlungen[1]) resultieren (im Durchschnitt etwa drei Handlungspaare). Da nun aber das Ganze stets mit dem Siege des Guten, also mit einer steigenden Handlung enden muß, so erhält man dort, wo eine genaue Parallelisierung durchgeführt ist, für den Einsatz eine fallende: die einzige Ausnahme bildet „Hypermnestre". Die Normaltragödie setzt also ein mit unheilverkündenden Dialogen, z. B. mit vertraulichen Mitteilungen des Verbrechers, mit trüben Ahnungen, Befürchtungen oder vollster Hoffnungslosigkeit der Guten oder (wie „Artaxerce") mit einer geheimnisvollen Begegnung, die bald in ihren das Gute schädigenden Folgen klar wird. Gern folgt nun (meist bis ans Ende des ersten Aktes) eine Periode des Aufatmens, der Hoffnung, daß alles sich zum besten wenden werde, die ihren jähen Abschluß durch die Aufklärung (s. o.) findet. Mit dieser setzen nur „Artaxerce" und „Veuve du Malabar" gleich ein, da ihnen die vorhergehenden Perioden fehlen. Hier beginnen dann die eigentlichen Kämpfe, in denen des Gegensatzes halber zuerst der Böse Schritt vor Schritt an Boden gewinnt. Doch wird sein Fortschritt meist im dritten Akte plötzlich gehemmt

[1]) Der Kürze halber verstehe ich unter „steigender Handlung" stets eine solche, die für die gute Partei Günstiges bringt; demgemäß fördert eine „fallende H." den Bösewicht.

durch ein unvorhergesehenes Ereignis: teils durch die gewaltsame Reaktion gegen den allzugünstigen Verlauf (Hyp., Ba., G. T.), teils durch einen unglücklichen Zufall (Ax.), teils durch eine neue Aufklärung (Te., Id., V. M.). Die Guten schöpfen neuen Mut und hoffen wieder auf Erfolg, womit meist der dritte Akt schließt. Allein nach kurzer Erhebung verursacht eine abermalige Aufklärung (Te., Ax., Id.) oder ein Pendant zur Ursache der vorigen Periode[1]) einen neuen Glückswechsel, der am Ende des vierten Aktes und meist noch bis in den fünften hinein jede Hoffnung ausschließt. Die Guten hat L. aber in dem Streben, einen blendenden Gegensatz zu erhalten, so vollkommen in die Macht ihres Gegners gegeben, daß die letzte Peripetie nur durch äußeres Eingreifen bewirkt werden kann: das Gewitter im Tell und die Rolle des Volks in den meisten Katastrophen gehört hierher (anders nur Ax. und Id.). Der Intrigant wird durch den plötzlichen Umschlag unschädlich gemacht und die Tragödie ist zu Ende. — Die Intrige entwickelt sich also nicht aus sich selbst, ist auch nicht unbedingt dem Willen der Personen anheimgegeben; vielmehr hilft L. selbst mitunter merklich nach, und die Personen bewegen sich nicht selten nur auf Veranlassung eines Botenberichts, der ihnen die neuesten, oft überraschenden und unerwarteten Komplikationen übermittelt.[2])

Deswegen, weil das eben festgestellte Schema fast ohne Zwang auf jede Tragödie paßt, darf man nun aber nicht annehmen, daß L. sich dieser Art zu arbeiten bewußt gewesen wäre, wenn dieses auch nicht völlig ausgeschlossen ist. Fest steht jedenfalls das Resultat, die überraschende Uniformität für den Gang der Handlung in den einzelnen Stücken. Man

---

[1]) Am deutlichsten in Hyp.: Lyncées Flucht — Lyncées Wiedergefangennahme, ähnlich Ba., auch allenfalls G. T. Ganz schlecht leitet V. M. diese Periode ein, da sie hier mit dem voraufgehenden nur schwach zusammenhängt: III. sc. 7 bildet den dürftigen Übergang.

[2]) Hier noch auf die in der bekannten lässigen Weise gewahrten Einheiten einzugehen, halte ich für überflüssig; vgl. die einzelnen Tragödien.

kann allenfalls zugeben, daß diese regelmäßige Abwechslung an sich noch kein Fehler ist, ja selbst daß sie — namentlich wenn nicht eine genaue Nebeneinanderstellung dem Hörer ihre Äußerlichkeit zum Bewußtsein bringt — ziemlich wirksam sein mag, ob sie aber dramatisch ist, das ist die zweite Frage. Jedenfalls bekundet sie im Bunde mit den anderen Beobachtungen dieses Kapitels eine arge Vernachlässigung der Form, die dem Dichter in jeder Gestalt recht war, die er sich möglichst einfach gestaltet, um seinem Stoffe desto ungestörtere Aufmerksamkeit widmen zu können. Allein während diese Vernachlässigung bei der inneren Form immerhin erst bei genauerem Hinsehen zu entdecken ist, bemerkt man sie schon auf den ersten Blick bei der äußeren, bei seiner SPRACHE und seinem STIL, deren Besprechung ich mir um so eher bis jetzt aufsparen konnte, als ich so gut wie gar keine Unterschiede in der Sprache der verschiedenen Tragödien gefunden habe, und somit kein Anlaß vorhanden war, bei jeder einzelnen auf ihre sprachliche Form besonders hinzuweisen.

4. Am meisten fällt das überaus häufige Hervortreten von Kakophonien auf, die dem Dichter frühzeitig das Epitheton „rocailleux" eintrugen. Von selbst stellen sich ihm die Worte so, daß gleicher Anlaut in einem Verse sich häuft, oder daß gleiche Konsonantengruppen in fataler Weise wiederkehren:

. . . dans le temple
Le pompeux appareil que le peuple contemple (Hyp.)
Attendant qu'en ce temple un tombeau plus pompeux . . (T.)
Veille sur Athamas, vois si sur son visage . . . (T.)
Rien voir, rien désirer, rien aimer après elle (T.)
Ne t'a-t-on pas surpris précipitant tes pas? (Ax.)
Qui peut parler pour nous plus puissamment que lui? (G.T.)
Peut-il en autrui même, être étranger pour vous? (G.T.)
Qu'un semblabe procès doit dans l'ombre être instruit (Ba.)

Diese allerdings aus dem Zusammenhang gerissenen Beispiele dürften den Gipfel möglicher Unaussprechlichkeit erreichen, und legen einem fast die Frage nahe, ob der Dichter nicht

darin eine besondere Schönheit erblickt hat. Selten wird man eine längere Tirade zu Ende lesen, ohne auf ähnliche Stellen gestoßen zu sein. Obendrein sorgt der lässige Versbau dafür, daß schon eine ganz oberflächliche Lektüre einen unangenehmen Eindruck hinterläßt. Neben recht gut gelungenen Versen (s. u.) steht eine überwiegende Anzahl völlig indifferenter, ohne rechte Poesie, oder gar solcher, die deutlich die Anstrengung verraten, die dem Dichter das Versemachen kostete. Seine geringe Beherrschung des Alexandriners erkennt man an der häufigen Nichtachtung der Zäsur oder gar des Versendes, die aber keineswegs auf bewußtes Ankämpfen gegen die Gesetze der klassischen Metrik gedeutet werden darf, wenn auch hie und da ein „romantischer" Vers dabei herauskommt (Je vous ai vu le fer levé sur votre fils). Beispiele:

Le tyran, la tempête, enfin tout ce qui dût
Servir a notre perte a fait notre salut (G. T.)
. . . Seigneur, quoi qu'il supprime
De son faux désaveu, le perfide sorti
Vient de montrer enfin qu'il connaît un parti
Puissant, nombreux, formé depuis longtemps sans doute (Ax.)
Ce peuple aime mieux être | opprimé qu'avili (G. T.) etc.

Gewaltsame Umstellungen müssen in die Prosa Rhythmus hineinbringen:

Je suis par la nature un cœur simple entraîné . . (V. M.)
C'est un coup inoui, c'est un crime que doit
Expier de son sang l'assassin, quel qu'il soit. (Ax.)
Pour gendres, c'est à moi qu'il propose ses fils (Hyp.)
Dans le bois avec eux, qu'attend-il pour se rendre . . (T.)

Manchmal ergibt die Umstellung allerdings Unsinn:

Contre l'opinion dans des climats plus doux,
Il est, si tu le veux, des asiles pour nous . . .
Si tu veux m'arracher à ce climat funeste,
Empêche donc qu'aussi ma mémoire n'y reste (V. M.)
Mais apprends sur ces bords quel autre soin m'amène (V. M.)
Quelque vengeance ici qu'exige ton malheur . . . (G. T.)

Um einen Halbvers gut auszufüllen, erscheinen Wortungeheuer nicht allzu selten:

. . . De son âpre vertu l'inflexibilité . . .
L'opiniâtreté, voilà ce qui lui reste . .
Mon cœur ne connaît point l'insensibilité . . .
L'irréconciliable ennemi de nos droits . . . .

Demselben Zwecke dienen überflüssige Wiederholungen:

Allons rendre à ma sœur, allons rendre à l'instant
Les soins religieux que sa jeune ombre attend (T.)
Non, l'humanité seule et l'inspire et l'anime (V. M.)

mit denen allerdings auch stilistische Wirkungen erzielt werden sollen. Am meisten fällt sein krampfhaftes Bemühen auf, wenn man die Wörter selbst, die in der Zäsur stehen, betrachtet; Anreden (seigneur, madame etc.), Ausrufe (grands dieux, oh ciel etc.), Parenthesen (je dois l'avouer, il est trop vrai), besonders die betonten Personalpronomina (z. B. V. M.:

. . . que ce jeune Français
A mon amour, à moi fut ravi pour jamais),

und am allermeisten die adverbialen Bestandteile des Satzes kehren hier stets wieder, und gerade ihnen merkt man am ehesten den Flickwortcharakter an:

Qu'il ne veut seulement pour les soins du commerce
Qu'un port où ses vaisseaux . . (puissent se reposer . .) . .
A leur exemple ici sois donc moins effrayé . . .
C'est le triomphe ici de la cupidité . . .
La trève qu'en ces lieux la conquête peut suivre . . .
Tu te flattes en vain que ton bras la délivre,
Qu'assez lâche aujourd'hui pour consentir à vivre . . .
Il suffira pour toi de la nommer ici . . . .

So entstehen dann Perioden wie die folgenden, in denen die Häufung von eingeschobenen näheren Bestimmungen direkt ans lateinische erinnert:

. . . . empêche sur ce bord
Que ma famille entière, à qui je dois ma mort
N'osant lever les yeux et jamais consolée
Dans son propre pays ne se trouve exilée (V. M.);

Les riches ornemens dont la veuve se pare
Avant que de marcher à cette mort barbare
L'or et les diamans, les perles, les rubis,
Dont le pompeux éclat relève ses habits,
Offrande à ces autels, et butin du Bramine,
N'entretiennent que trop la soif qui le domine . . . (ibid.)

Zu den Fällen, in denen L. alle Mittel der Routine in Bewegung setzt, um die Zäsur fühlbar zu machen, kommen aber unglücklicherweise noch solche, in denen es ihm unbewußt nur zu gut gelang, die Aufmerksamkeit des Hörers an die Zäsurstellen zu fesseln; Binnen- und Zäsurreime[1]) stellen sich wie von selbst ein:

Puisse la haine au moins respectant leurs liens
Aux flambeaux de l'hymen ne point joindre les siens . . . (Hyp.)
Hors des murs ce parvis et ce temple bâtis
Sont un lieu de franchise ouvert aux deux partis . . . (V. M.)
Partons. — Ah! pardonnez si j'ose vous troubler
Mais madame, en secret je voudrais vous parler . (T.)
C'est à travers mon sein que vos coups parricides —
Ah! dieux! N'écoutez rien. — Fremissez, inhumain;
Vous m'aimez, ce poison va passer dans mon sein . . (Ax.)

Das allgemeine Urteil über seine Verskunst kann durch ein paar wirklich gelungene Versteilungen mit künstlerischer Absicht nicht gemildert werden:

Venge plus que ton père. — Eh qui donc? — La patrie (G.T.)
Et que t'en coûtait-il pour obéir? — L'honneur (ibid.)
Eh! qui donc croyez-vous reconnaître? — Térée.

Solche Stellen können nur das beweisen, was wir aus dem übrigen schließen mußten: auf Kraft des Ausdruckes kam es ihm an, und ihr opferte er unbedenklich die Eleganz und Sorgfalt. „Que M. Laharpe garde sa correction et son élégance, et qu'il me laisse ma verve" sind seine eignen Worte, aus denen man kaum entnehmen wird, daß er sich lange mit dem

[1]) Daß er für den Endreim mit den banalsten Reimwörtern zufrieden war, sieht man auf den ersten Blick.

Feilen der Form abmühte. Gegen eine solche Annahme sprechen auch nicht zuletzt die Resultate der Textkritik, die es in den weitaus meisten Fällen nur mit Sinnesvarianten, Einschiebungen und Auslassungen zu tun hat; andere Varianten ergeben sich nur zu oft als das Werk späterer Herausgeber und besonders Périn hat hier viel auf dem Gewissen (vgl. seine in keiner anderen Ausgabe auffindbaren Lesarten zur Hyp., die er unter dem Texte gibt.)

Zur Beleuchtung von L.'s Verhältnis zur sprachlichen Form im engeren Sinne, besonders zur Grammatik genügt es, einige Verse aufs Geratewohl zu zitieren, die seine Ungeschicklichkeit genügend erweisen. Metrische Nöte sind meist der Grund für seine Fehler, daher die zahlreichen Weglassungen notwendiger Bestandteile:

Nos lois, la liberté que toi-même as chérie . . . .
L'hymen n'aura pour eux que funèbres flambeaux . . .
. . . ces remparts sous nos coups
Peut-être vont tomber et la ville être à nous . . .

que fehlt besonders gern und scheinbar absichtlich:

Je dirais, on l'aimait . . .
Mais au milieu du lac nous avancions à peine,
S'élève une tempête effroyable et soudaine . . .
Je douterais d'Arbace! ah! le ciel me punisse! . . .
Amis, meure Artaxerce . . .
Dure à jamais ici la paix qui vient de naître! . . .

Dazu die Fülle von Unklarheiten, lateinischen Redewendungen und Anakoluthen:

C'est de son sang impur la main toute fumante,
Que je cours de ce pas délivrer mon amante . . . .
. . un cœur que je sentais ne pouvoir être à lui . . .
Ah! sans doute ce fut le chef-d'œuvre des mœurs,
Qu'on ait cru que l'hymen, que l'union des cœurs,
Dans votre volonté ne montrant que la nôtre,
Ce qu'un sexe décide est consenti par l'autre. (Cléofé) . . .
Interdit, obsédé, tout semblait à sa cour
Envenimer le trait de mon funeste amour (T.) . . .

En se montrant sensible autant qu'il est né juste,
La splendeur de son règne en devient plus auguste (V. M.)

Für solche Fehler gibt es allerdings nur die Erklärung, zu der sich selbst L.'s Herausgeber Périn (t. I, p. CXVII) bequemt: Si l'on trouve beaucoup d'incorrections dans les écrits de M. Le Mierre, ce n'est pas qu'il fût moins sensible qu'un autre aux charmes de la poésie, c'est que son imagination trop vive, et sa paresse, ne lui permettaient pas de chercher l'expression juste lorsqu'elle se montrait rebelle: il préférait se faire illusion, et se persuader que le mot devait trouver grace en faveur de l'idée. — Man kann es in der Tat den Zeitgenossen nicht verdenken, wenn sie sich für die Arbeit, seine Werke zu lesen, dadurch entschädigten, daß sie seinen „Stil" durch Anwendung auf Epigramme lächerlich machten. Das folgende z. B. soll von M.-J. Chénier stammen:

Lemierre, ah que ton Tell avant-hier me charma!
J'aime ton ton pompeux et ta rare harmonie.
Oui, des foudres de son génie,
Corneille lui-même t'arma.

Ein anderes in Epitaphform, welches auf einen noch heute bekannten Vers eines Preisgedichtes (le Commerce) anspielt, mußte ihn weit empfindlicher treffen:

Passant, entre cet antre et pleure sur ce roc
Un rare et grand auteur qui passa la noire onde
Tout fier d'avoir avant tiré de son estoc
„Son vers", le „vers du siecle" [1]) et qu'on claque à la ronde:
«Le trident de Neptune est le sceptre du monde.»

Wie es bei L. mit der künstlerischen Verwendung der Sprachmittel steht, ist unschwer zu erraten. Sein Stil bewegt sich zum großen Teile zwischen den Grenzen des Banalen und Unverständlichen. Der Hauptvorwurf, sein Mangel an Klarheit, fällt allerdings zum Teil auf seine intensive Beschäftigung mit dem Lateinischen zurück, denn die gewundenen Perioden und Schachtelsätze sind der französischen Sprache

[1]) So pflegte er selbst den trefflichen Vers zu bezeichnen.

ebensowenig wie dem Alexandriner angemessen. Leider tritt diese Geschraubtheit gerade an Stellen hervor, die, um wirkungsvoll zu sein, einfach-herzlichen Ausdruckes bedürften: aber stets wird räsonniert, hin- und hererwogen, werden Gründe pro und contra aufgeführt. Diese Neigung bestärkt noch der Alexandriner, dessen symmetrischer Bau den Neuling zu beständigem Antithesensuchen anreizt. Daß dabei einige wirklich gute Verse geprägt worden sind, die sogar noch heute als Zitate fortleben,[1]) will wenig besagen, wenn man die überwiegende Zahl der mißlungenen Versuche in Betracht zieht. Man höre:

Les ministres des cieux sont des anges de paix . . . (V. M.)
Déjà plus d'une fois on a pu voir aux prises
Les fiers ambitieux et les bons citoyens (Ba.)
L'art de s'ouvrir le trône est le droit d'y monter (Ax.)

Und selbst den guten Versen gegenüber wird man skeptisch, wenn man liest, was er selbst über die Katastrophe seiner „Veuve du Malabar" geäußert hat (Laharpe, Œuvres XI, 292): Il y a un endroit qui ressemble il est vrai, à l'Iphigénie de Racine; mais ce n'aurait pas été la peine de refaire la même chose pour ne pas faire mieux. Daß seine Bequemlichkeit in der Tat soweit ging, ist unschwer zu erweisen: nicht nur einige seiner besten Sentenzen:

Les rois comme les dieux sont au-dessus des lois (T.)
Qui veut vaincre ou périr est vaincu trop souvent (G. T.)
Réponds-moi des soldats, je te réponds des dieux (T.)

---

[1]) Sie stammen allerdings meist nicht aus den Tragödien: am bekanntesten sind die folgenden, das erste aus dem Preisgedicht „L'utilité ff." (s. o. S. 17), das zweite aus den „Fastes", I:

Croire tout découvert, est une erreur profonde;
C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde.

und: Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes. — Dazu das soeben parodiert wiedergegebene.

stellen sich so als entlehnt heraus,[1]) sondern auch bei ganz nebensächlichen Versen hat er mitunter eine Form gewählt, die ihm die Erinnerung an irgendwelche früher gelesene Tragödie eingab. Die meisten Einzelbelege sind aus Voltaire und dem sentenzenreichen Corneille beizubringen. — Immerhin ist die Antithese dasjenige Stilmittel, welches ein Rhetor wie L. noch am ehesten zu verwerten vermag, und Verse wie die folgenden ihm abzusprechen, ist kein Grund vorhanden:

Le cœur des malheureux n'espère qu'en tremblant. (Hyp.)
Pour subjuguer le peuple et pour mieux l'aveugler,
Souvent en apparence il faut lui ressembler (Hyp.)
Un songe est plus souvent une erreur qu'un augure (T.)
L'arc qu'on tient trop tendu, se brise de lui-même (G. T.)
Et l'art des conjurés n'est que dans la surprise (Ax.)
Qui se hait trop lui-même aime peu son semblable (V. M.)

Seine nüchtern sachliche Sprache verzichtet im allgemeinen auf solchen Schmuck, der vom Gegenstand ablenken könnte; daher höchstens knappe Vergleiche:

Ainsi que deux vautours acharnés sur la Suisse (G. T.),

eher einmal Wiederholungen, und mit Vorliebe Anaphern, gelegentlich auch in der Art Corneilles bei Gegnern im Gespräch:

As-tu cru m'échapper, tromper, braver un roi? —
As-tu cru que je fusse aussi lâche que toi? (Hyp.) . . .
Est-ce vous qui parlez? — Est-ce toi qui balances? (Hyp.) . . .
Nul, plus que moi, cher Tell, n'éprouva sa furie. —
Nul, plus que moi, Melchtal, ne hait sa barbarie (G. T.) . . . .

oder als Wiederaufnahme eines Wortes, das widerlegt wird:

. . . Me vanter ta vertu qui n'est rien que ta flamme? —
Ma flamme! .. Ah! l'honneur seul dans mon cœur aujourd'hui
De Lyncée en danger aurait été l'appui (Hyp.) . . . .
Sous le signe qu'il donne il veut être honoré. —

[1]) Und zwar die erste aus „Didon" (Lefranc de Pompignan 1734), zur zweiten vgl. Corneille „Horace": Qui veut vaincre ou mourir est vaincu rarement, und zur dritten Quinault (zit. bei Brunetière, Époques p. 172); auch Racine „Andromaque": Va-t'en. Réponds-moi d'elle et je réponds de moi.

Honoré! de quel droit parmi nous veux-tu l'être? (G.T.) . . .
Tu troublais ce canton. — Toi seul tu l'as troublé (ibid.) . . .

Die Tropen der klassischen Sprache werden wie erstarrte Formeln gebraucht, und Versuche, neue zu schaffen, finden sich selten (les bûchers de Madrid; je parle . . en ennemi du Tage). Dazu tritt noch oft die ungeschickte Verwendung der Unterbrechung, wodurch die Reden der Confidents noch mehr zusammengestrichen werden (vgl. Ax. I sc. 3, Hyp. I sc. 4 etc.), und die nachlässige Satzverbindung (wie Hyp.

Et lorsque vous deviez punir ma tyrannie,
C'est peu de consentir à ma félicité,
Je vous dois à vous-même, et non pas au traité!),

so daß der Eindruck des Abgehackten, Zusammenhangslosen, ja fast des Stammelns entsteht. Dann wieder stößt man auf eine ausgesprochene Vorliebe für bestimmte Konstruktionen, wie das Aneinanderreihen vieler Substantiva mit Verbalattributen (gerne nach tout):

Tout me sert, cher Idas: l'absence d'Egyptus,
Des crimes supposés, d'heureux bruits répandus (Hyp.)
. . et pour vous je redoute
Ces meurtres de la nuit, votre courroux vengeur
Les amis de Lyncée, et plus encor, seigneur,
Les fers de votre fille au désespoir livrée (ibid).

Speziell um tiefe seelische Erregung zu veranschaulichen, wendet L. eine Kette z. T. sogar mit dem Subjekt verbundener Infinitive an:

Résister à l'amour, quelle affreuse contrainte!
Ne savoir où fixer mon devoir ni ma crainte,
Sentir à tout moment mes fers s'appesantir,
Voir l'excès de ma honte, et trembler d'en sortir! . . (Ax.)
Progné mettre aujourd 'hui cet obstacle à mes vœux . . . (T.)
La nature m'armer contre l'hymen! . . . (Hyp.)

Ja die Erstarrung seiner Sprache greift bis in die Wortwahl über, in der man auf Schritt und Tritt formelhaften Wendungen begegnet (trame si noire, orgueil jaloux, ciel plus doux, le ciel me doit sa mort, servi d'asile, c'est peu de . . ., j'irais me

démentir; venger und attester haben fast stets zwei Objekte:

Il vient venger son père et ses propres douleurs . . .

Et j'atteste le ciel et le cœur qui m'anime . . . .,

beliebt ist auch: oui, je me flatte encor . ., wenn der Sprechende noch auf Besserung hofft). In gleichen Situationen kehren manchmal direkt auffällig dieselben Phrasen wieder; um nur ein Beispiel für viele zu geben: man vgl. das Ende von Hyp.

. . . . Viens, hâtons-nous de rendre

Aux miens que j'ai perdus, ce qu'on doit à leur cendre.

mit dem von Ba.

Jurez, pour derniers soins qu'à mon père il faut rendre,

Que le sang du tyran coulera sur sa cendre.

und dazu noch Térée III 102, 180, II 51. — Wo immer man einsetzt, findet man Bequemlichkeit und Gedankenarmut versteckt in dem fadenscheinigen Gewande einer abgenutzten Sprache, die L. nicht einmal in der Form, wie sie sich die Verfallszeit zurechtgemacht hatte, zu beherrschen vermag, die er vielmehr durch kaum verzeihliche Fehler und durch Mangel an Abwechslung und jeder Glätte fast ungenießbar macht. Es bleibt nur noch fraglich, inwieweit unter all dem Schutt der Funke echten Gefühls verborgen sein kann, und ob man bloß aus der mangelhaften Form auf seine Abwesenheit schließen darf. Damit würde man aber entschieden zu weit gehen: mehr wie einmal zeigt sich der Dichter selbst hingerissen von seinem Stoffe, und seine Personen vergessen auf kurzen Zeit ihr Räsonnieren, um sich von dem Strome ihrer Empfindungen tragen zu lassen. So wird man z. B. den dritten Akt des „Idoménée", der voll der widerstrebendsten Gefühle ist, und in dem sich die einzelnen Personen scharf gegen einander abzeichnen, mit Anteilnahme zu lesen vermögen, man wird sogar finden, daß hier die Begeisterung des Dichters sich in einer über das gewöhnliche Maß hinaus fehlerfreien Sprache äußert. Solche Stellen bleiben zwar vereinzelt; und doch wäre es ungerecht, sie für das Gesamturteil außer Acht zu lassen. Wie dieses auch ausfallen möge, sicher ist, daß gerade sein „Stil" nicht zum wenigsten ihn von den Zeit-

genossen absondert, mit denen man ihn nicht, wie es Faguet einmal in einer Studie über Voltaire tut (vgl. auch Dutrait, Crébillon p. 452), ohne weiteres zusammenwerfen darf. Schon deren gelegentlich angeführtes Urteil über L.'s Sprache sollte zu genauerem Nachsehen veranlassen.

5. Als Resultat einer Vergleichung L.'s mit seinen hauptsächlichsten Nebenbuhlern ergeben sich aber noch weit größere Unterschiede, die seinen Arbeiten inhaltlich wie formal ein eigentümliches Gepräge verleihen. De Belloy z. B. sucht sein Ziel auf ganz anderem Wege zu erreichen: er spekuliert ganz offen auf den patriotischen Instinkt seiner Zuhörer (Siège de Calais) und auf ihre Sensationslust (in Gaston et Bayard wird ein ganzes Schloß mit Pulver in die Luft gesprengt, natürlich hinter der Szene, etc.). Er wirkt rein stofflich durch eine Überfülle von Ereignissen, wohingegen von Philosophie nur wenig die Rede ist. Guymond de La Touche mit seiner „Iphigénie" steht dagegen von allen Zeitgenossen Lemierre am nächsten, denn er philosophiert gerne und verzichtet ebenso auf die Darstellung komplizierter Liebesverhältnisse; allein das völlige Zurücktreten des Intriganten scheidet auch diese Tragödie deutlich genug von L., der höchstens in seinem „Idoménée" ähnlich verfahren ist. Marmontel sucht sich äußerst verzwickte, nur künstlich aufrecht zu erhaltende Situationen heraus (Aristomène) und freut sich an der Not seines Helden, der in seiner peinlichen Lage kaum den Mut findet Partei zu ergreifen. Saurins Tragödien sind nicht ohne Interesse, aber ihre Intrigen taugen nichts, denn alles wird auf die zurückbehaltene Aufklärung aufgebaut, und seine Komposition ist unfähig, den angesponnenen Faden lückenlos zu Ende zu führen. Von L. insbesondere trennt ihn die hervorragende Rolle der Liebe in seinen Trauerspielen. Laharpes Personen sind nicht streng in Parteien geschieden und ihr Verhältnis zu einander ist wandlungsfähig (Coriolan; der über seine Schuld Reue empfindende König im Warwik wäre bei L. unmöglich); in politischen Fragen legt er seinen Helden Äußerungen in den Mund, die einem L. unerhört vorkommen mußten:

Qu'au nom de citoyen l'homme obscur soit borné.
Auch sonst betont er den philosophischen Standpunkt nicht allzu sehr, und L. übertrifft ihn, was das bewegte Auf und Nieder der Handlung angeht. Ducis ist dem Gehalte nach zu wenig selbständig, um verglichen zu werden (seine nicht aus Shakespeare geschöpften Tragödien fallen in eine spätere Zeit); Lefranc de Pompignans „Didon" wäre nie in dieser Form von L. verfaßt worden, denn es fehlt vor allem der lebendige Meinungsaustausch, und der schwankende Charakter des Aeneas kann nur durch ein Orakel zum Entschlusse gebracht werden. Lamotte mit seiner Empfindsamkeit (Inès de Castro), Piron mit seiner überladenen Handlung und der sensationellen Intrige (Gustave Wasa), Gresset mit seiner sentenziösen Sprache und der verwickelten Stellung seiner Personen, und endlich Crébillon, der sich in den Seitengebieten des Tragischen: im Furchtbaren und Gräßlichen zu Hause fühlt, — sie gehören zwar einer älteren Zeit an, haben jedoch nur in Einzelheiten auf L. wirken können, mit dem sie sonst sehr wenig Berührungspunkte aufweisen.

Will man Lemierre allen diesen Dichtern gegenüber charakterisieren, so wird man zunächst darauf hinzuweisen haben, daß er seine Hauptsorgfalt verwendete auf eine glatt verlaufende, unbedingt einheitliche, jede Episode vermeidende und antithetisch bewegte Handlung; stofflich zeigt er ein weit komplexeres Bild als jene, deren Stoffe meist auf eine ausgesprochene Vorliebe für ein bestimmtes Gebiet hinweisen. Das kommt daher, daß ihm der Stoff nur Nebensache und das der Hauptzweck war, was Voltaire, das unerreichte Vorbild aller dieser Dichter, mit größerer Kunst und weniger Aufdringlichkeit als sein Ziel erstrebte: die „philosophische" Durchdringung des Stoffes.[1]) So gibt es bei ihm Stücke mit allerdings mehr versteckter Spekulation auf den Patriotismus

[1]) Vgl. hierüber speziell die mir leider unzugänglichen Werke: Lucas, Histoire philosophique et litt. du théâtre français, 1843, 2 vols. und Fontaine, Le théâtre et la philosophie au XVIII[e] siècle 1879 (p. 78 ff.)

und auf Aktualität (Ba. und bes. V. M.), so verwertet er das Gräßliche (Térée) ebenso wie das Sentimentale, Empfindsame (V. M.), so wird bei ihm unbedenklich das altgewohnte klassische Milieu von dem moderneren abgelöst, so wählt er endlich neben handlungsreichen (G. T.) die allerdürftigsten Stoffe (Id.). Und alle diese verschiedenen, sich scheinbar widersprechenden Strebungen werden zusammengehalten nur durch die über dem ganzen schwebende „Philosophie".

Doch war er weit entfernt, sich darüber von Anfang an klar zu sein, wie seine Entwickelung deutlich genug beweist. Ehe man aber über diese ein abschließendes Urteil fällt, ist die Frage zu beantworten, ob der Dichter bei allen Tragödien in gleichem Maße selbständig war, d. h. ob für irgend eine von ihnen vielleicht der Einfluß eines Vorbildes so mächtig war, daß sie nicht als ein Zeugnis für seine geistige Entwickelung betrachtet werden darf. Die meisten seiner Stoffe verdanken ihm ihre erste dramatische Gestaltung: Térée, Barnevelt, Guillaume Tell (denn Henzi hat er nicht gekannt) — oder gar ihre Existenz: Veuve du Malabar und Céramis; nur bei dreien kann man den unbewußten Einfluß dramatischer Vorarbeiten befürchten. Der allgemeine Eindruck, den wir aus der stofflichen Vergleichung von Hypermnestre und Idoménée mit ihren Vorbildern erhielten, war wohl der, daß L.'s Stücke als den anderen bewußt gegenüberstehend erschienen: das ist aber nicht der Fall bei Artaxerce. Trotz bedeutender Veränderungen im Einzelnen ist das Resultat hier wohl ein neues Stück, nicht aber ein neuer Gehalt. Wenn dieses Stück also auch in der Gesamtentwickelung seine eignen Wege geht, so ist der erste Grund davon schon in der mangelnden Selbstständigkeit des Verfassers zu suchen, der sich begnügte vorhandenes zu kombinieren und nicht so frei wie sonst seine Anschauungen für dessen Gestaltung maßgebend sein ließ.

6. Nur wenn man diese Sonderstellung im Auge behält, wird die Richtung von L.'s dichterischer Entwickelung klar, und man sieht auch, welche Abwege ihn von seinem Ziele zu entfernen drohten. Man erkennt, daß schon sein Erstlings-

werk Hypermnestre — hervorgerufen offenbar nur durch die Ungeheuerlichkeit der Situation, welche der angehende Tragiker hoffte, wirksam darstellen zu können, — in sich die unentwickelten Keime alles späteren Werdens enthält. Schon in diesem Stücke kämpft ein neues Interesse mit dem rein stofflichen um die Vorherrschaft: das philosophische. Doch kann es nur hie und da hervorleuchten (so in der bekannten Orakelwiderlegung Hypermnestres II, sc. 2), weil den Anfänger die eigentümlich antinomische Situation der Heldin zu sehr fesselte. Die äußere Ursache des Konfliktes, der leidenschaftliche Charakter des Danaus mochte L. dazu reizen, auch einmal einen solchen ausschließlich zum Gegenstand einer Tragödie zu machen: daher ist der Kapitalverbrecher Térée selbst der unbedingte Mittelpunkt des zweiten Stückes, und die vorher so wichtige „gespaltene" Situation interessiert hier so wenig, daß der, den sie betrifft, sogar stumm bleiben darf (Philomèle). Zugleich macht sich die philosophische Tendenz in stärkerem Maße wie vorher geltend: der Dichter sieht in der Liebe des Helden zur Schwester seiner Gemahlin ein Problem, welches besonders in der dritten Szene des zweiten Aktes erschöpfend zu seinem Rechte kommt. Hier ist also der Kampf zwischen den beiden Interessen schon lebhafter; das Resultat ist überraschend: die nächsten beiden Werke haben mit einander absolut nichts gemein, da sie jedes für sich die unversöhnten Tendenzen verkörpern. In dem dritten Stücke, Idoménée, fehlt daher nicht nur die Leidenschaft, sondern sogar — was für L. viel sagen will — der Verbrecher vollständig, und das Schicksal muß alle Schuld auf sich nehmen. Dafür bildet das Gelübde Idoménées, also ein Problem, hier den Angelpunkt des Ganzen. Vielleicht würde schon diese Trägödie endgiltig die Richtung seiner Entwickelung entschieden haben, wenn sie — mehr Erfolg gehabt hätte. Da aber das Publikum an den Disputationen keinen Gefallen fand, so gab er sie zunächst auf und versuchte es noch einmal mit dem andern Extrem. Artaxerce, das vierte Werk, knüpft an das stoffliche Streben des Térée an: wieder steht der Held im Banne einer

einzigen Leidenschaft, dieses Mal des Ehrgeizes, nicht wie vorher der Liebe. Und noch eines mochte ihn gerade bei diesem Stoffe anziehen: er brauchte hier nicht auf die genaue Ausmalung einer antinomischen Situation zu verzichten, sondern er konnte sie zusammen mit der Leidenschaft in die Mitte seiner Tragödie stellen, denn beides fiel ja in der Person des Artaban zusammen. Das Philosophische aber, mit dem er so unangenehme Erfahrungen gemacht hatte, blieb für dieses Mal so gut wie ganz weg. Mochte ihn von dem Weiterschreiten auf diesem Wege der ebenfalls nur mäßige Erfolg oder die Erkenntnis abhalten, daß er in diesem Stücke den größten Teil des Verdienstes seinen Vorgängern verdanke, und daß er zu besserm fähig sei, als zur bloßen Herübernahme opernhafter Zwischenfälle — genug, von nun an ist seine Stellungnahme entschieden, und das Philosophische durfte wieder in seine Rechte eintreten. Doch sucht er sich nicht mehr wie vorher die Exempel auf seine Probleme in dem nie versiegenden Born der antiken Sage, sondern die Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit bietet ihm fast gleichzeitig zwei einander sehr ähnliche Stoffe, in denen des Helden einzige „Leidenschaft" der Haß gegen alle unvernünftigen Regierungsformen ist und in denen obendrein je zwei Völker den Hintergrund bilden, deren Auffassungen von Freiheit und Knechtschaft sich unversöhnlich gegenüberstehen: Spanien und Östreich gegen Holland und die Schweiz, in „Barnevelt" und „Guillaume Tell". Zugleich aber half ihm seine Theatererfahrung, den Fehler der ersten echt philosophischen Tragödie zu vermeiden: das Problem tritt aus seiner zentralen Stellung heraus, und er wählt Stoffe, die schon für sich allein Interesse beanspruchen durften, bei denen sich aber doch das Philosophische durch ein Hintertürchen wieder einfinden konnte (vgl. Tell I, sc. 3: Cléofés Ansichten). Dieser neue Feind des philosophischen Interesses, das Bühnenmäßige, tritt endlich in der „Veuve du Malabar" zu ihm in ein ganz neues Verhältnis. Hier wagt es der Dichter, fast mathematisch zu seiner These sich selbst ein

Beispiel zu konstruieren, und da dabei das Publikum zu kurz gekommen wäre, wird — im grellsten Gegensatze zu seinem früheren ernsthaften Streben — die Solidität der Intrige, die Einheit der Handlung dem Sensationsbedürfnis zum Opfer gebracht. Daher die rührenden, aber ganz oberflächlich mit dem Ganzen verbundenen Wiedererkennungsszenen, daher auch der Schluß mit seiner fast lächerlich schwachen Motivierung. So weit hat seine eigne Tendenz den Dichter von aller dramatischen Kunst abgeführt, daß er sich um nichts mehr Sorgen macht, wenn nur die Hauptaufgabe erfüllt ist, die er mit seinem Werke der Tragödie stellt: das Publikum möglichst dazuzubringen, daß es, ohne es zu wollen, gerne die Weisheit der Aufklärung von der Bühne herab in sich aufnimmt.

Mit dieser nicht ohne Kampf errungenen Auffassung vom Wesen der Tragödie, die eine Fortbildung von der Voltaires darstellt, steht aber L. unter den bedeutenderen Mitstrebenden verhältnismäßig allein da. Trotzdem beweist der große Erfolg gerade dieses letzten Werkes im In- und Auslande, daß das Publikum nichts gegen sie einzuwenden hatte, und wenn nicht die Art seiner Ausführung, so ist doch der Gedanke an sich dem Zeitgeist vollkommen entsprechend gewesen. Daher ist auch der scheinbare Widerspruch des „Céramis“ mit dieser Theorie nicht allzuernst zu nehmen, denn erstens war der Dichter bei seiner Abfassung schon über die Jahre der Schaffensfreude hinaus, und zweitens erkennt man in ihm so deutlich die Absicht, den veränderten Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen, daß man dieses Werk nicht mehr als echten Ausfluß aus seinen Anschauungen über die Tragödie betrachten darf.

7. Nur kurz ist noch der verhängnisvollen Wirkung zu gedenken, die das Hervortreten des außerästhetischen Zweckes auf L.'s Auffassung vom Wesen des Tragischen gehabt hat. Wir dürfen dabei ausgehen von der Art, wie er seine tragischen Personen zu zeichnen pflegt: alle sind sie innerlich einheitliche, geschlossne Charaktere, ohne Spaltung, ohne Wandel

bis zum Tode. Daher bedürfen sie, um tragisch zu wirken, der äußeren tragischen Situation, denn in ihnen selbst liegt nichts, was ihren Frieden stören könnte. Die Konflikte können also nur rein „eudämonistisch“ (Volkelt) sein und werden herbeigeführt durch Gefangenschaft, Todesurteil, Hinrichtung, Mord und Selbstmord. Dieses, sowie Flucht und Befreiung sind die Haupthandlungen, die natürlich doppelt stark wirken können, weil sie leichter verständlich sind, als moralisches Leiden und innere Kämpfe. Wenn aber auch durch solche Konflikte das physische Glück der Person in Frage gestellt wird, so bleibt ihr doch stets ein Ausweg offen, der die Forderungen der Moral vollauf befriedigt. So liegt dem Dichter das eigentliche Wesen des Tragischen in dem niederdrückenden, atemraubenden Gefühle, welches den Zuschauer beschleicht, wenn er einen absolut Schuldlosen unter einer als gänzlich unberechtigt hingestellten Gegenmacht leiden sieht. Selbst bis ins Absurde darf die Ursache des Konfliktes zurückgehen, denn dadurch wird ja das Räsonnieren darüber ungemein erleichtert. Doch zwingt er sich gerade dadurch, daß er seinen Idealhelden nie das Verhängnis verdienen läßt, zu einer glücklichen Lösung; vgl. seine Worte über den „poète dramatique“ (Discours à l'Ac., I, p. 8): il doit . . épargner à la vertu cet outrage et ce découragement, de la montrer à la merci des évènemens et aux prises avec les remords, — und noch deutlicher in der Vorrede zu Barnevelt (II, p. 283): Aristote croit . . qu'il vaut mieux renvoyer le spectateur navré que soulagé; mais en général les dénouemens heureux sont plus satisfaisans et surtout plus moraux (!). Daß dadurch in letzter Linie jede tragische Wirkung gehemmt wird, weil das Gefühl der sittlichen Befriedigung über alles andere den Sieg davonträgt, ist ihm nicht in den Sinn gekommen. Nirgends darf sich das Tragische voll, erschütternd ausleben, und selbst der Tod des Unschuldigen wird durch starkes Hervortreten der „erhebenden Momente“ weniger wirksam. Barnevelt und Idamante sind nicht nur subjektiv durch ihren Untergang befriedigt, sondern der Zuschauer muß auch objektiv den

Erfolg ihres Todes merken: daher der mysteriöse Donner im „Idoménée", und die Befreiung Stautembourgs, wodurch im „Barnevelt" die Entlarvung des Schuldigen ermöglicht wird. Die überall hervortretende Tendenz, der Vernunft zu ihrem Rechte zu verhelfen, hat eben auf den tragischen Gehalt von L.'s Trauerspielen nur ungünstig einwirken können.

8. Überblicken wir noch einmal das ganze dramatische Schaffen Lemierres, so dürfen wir nicht verkennen, daß er sein möglichstes getan hat, um die alte Form mit neuem Geiste zu füllen, finden aber als eigentümlich, daß er zäh an dieser alten Form festhält, die er sich seinem Charakter und seiner Anlage entsprechend umgestaltet hat. Der Gehalt seiner Tragödien ist im allgemeinen, was seinen Ideenumfang anbelangt, ein getreues Spiegelbild der Aufklärungsphilosophie. Mehr wie ein Zug weist auf Corneille als ihr Vorbild hin, so vor allem die Vorliebe für politische Probleme, auch manches in der Zeichnung der Charaktere; doch trennt ihn von diesem starken Geist die beginnende Empfindsamkeit, die sich besonders aufdringlich in seinem letzten Stücke geltend macht. Die persönliche Seite des Gehalts findet selbst in den Werken seiner Zeitgenossen nicht leicht ihresgleichen: aus ihr spricht der Angehörige des dritten Standes, der sich unter schlichten Bauern am wohlsten fühlt, in dessen Munde die klassische Sprache all ihren Glanz verliert, und der seinen Familiensinn in naiver Weise auf die Großen überträgt, die er zunächst noch, der zwingenden Überlieferung folgend, in den Mittelpunkt seiner Werke stellt. So steht er als durchaus originelle Erscheinung unter den letzten Tragikern, so kündigt sich in seinem Werke aus allen Absurditäten und Geschmacklosigkeiten, allen den hohlen Deklamationen und allem Ungeschick der Darstellung zum Trotz eine neue Zeit an; nicht sein Können darf für die Wertung dieses Mannes maßgebend sein, denn es war sehr gering, nicht aus seinen Ideen und und Problemen erkennen wir seine ganze Persönlichkeit, denn diese sind nicht sein eigen: sein Fühlen zeigt uns die innere Einheit seines Werkes trotz aller Widersprüche. Hätte

er sich nicht durch den Glanz der alten Tragödie in ihre Bahnen zwingen lassen, denen eine neue Richtung vorzuschreiben seine Kraft nicht ausreichte, so hätte er sich auch äußerlich offen auf die Seite gestellt, zu der ihn sein ganzes Wesen hindrängte, zum Bürgertum; denn sein bestes hat er in der überlebten Form, die er für seine Arbeiten wählte, nicht leisten können. Die kühnen Neuerungen, die er wagte, wären nur bei anderer Darstellungsweise unanstößig gewesen, während sie so nur die Stärke des Vorurteils verdeutlichen, das an eine Weiterentwickelung der absterbenden Dichtungsgattung glauben ließ. So muß der Gesamteindruck seines Lebenswerkes unharmonisch sein, da man sieht, daß die alte Form an allen Ecken und Enden Risse aufweist, und wenn man für Lemierre überhaupt ein Verdienst in Anspruch nehmen will, so ist es eines, das er selbst nie als solches angesehen haben würde: Er hat durch seine Stücke schlagend bewiesen, daß wahrhaft Neues sich nicht mit der klassischen Form verträgt, daß nur eine neue Kunst im Stande ist, den neuen Gehalt in würdiger, harmonischer und ästhetisch befriedigender Weise zu verarbeiten.

Anhang I.

Bibliographie.

L. Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la litt. fr. Paris 1896—1900 (t. VI, p. 602: Lion).

Patin, Etudes sur les tragiques grecs (I, 184).

Saint-Marc Girardin, Cours de litt. dramatique. 5 vols. (IV, 355).

Suchier und **Birch-Hirschfeld,** Gesch. der frz. Lit. v. d. ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1900 (S. 576 f.)

Villemain, Cours de litt. fr. Nouv. Éd. Paris 1846 f. (II, 155. 174).

Volkelt, Ästhetik des Tragischen. München 1897.

Bertrand, La Fin du Classicisme. P. 1897 (pp. 121. 170. 183.)

Dutrait, Etude sur la vie et le théâtre de Crébillon. Bordeaux 1895.

Jusserand, Shakespeare en France sous l'ancien Régime. Paris 1898.

Lion, Les Tragédies et les théories dram. de Voltaire. Paris 1896.

Voltaire p. p. Moland. 52 vols. Paris 1877 ff.

Diderot p. p. Assézat et Tourneux. Paris 1875—77. 20 vols.

Correspondance littéraire, phil. et crit. de Grimm et Diderot (p. p. Tourneux). 16 vols. P. 1877—82. (= Corr. lit.)

Laharpe, Œuvres accompagnées d'une notice ff. 16 vols. P. 1821 (= Laharpe Œuvres: bes. t. X—XIII, enth. seine „Correspondance litéraire"),

Laharpe, Lycée ou Cours de litt. 3e Éd. 16 vols. P. 1820 (= Laharpe).

Ersch, La France litt. (les auteurs fr. de 1771 à 96). Hambg. 1797 f. Dazu Supplemente 1802 u. 06.

Gazette Nationale ou **Moniteur** Universel 1790. 93. 95.

Hœfer, Nouvelle Biographie générale 1862.

Intelligenzblatt der allg. Lit. Zeitung 1795 (p. 473).

Jöcher, Allgem. Gelehrten-Lexikon II. Serie. Delmenhorst 1810
Neue Bibliothek der schönen Wissensch. 52, I, 137—40.
Quérard, La France litt. P. 1827. 12 vols.
Vapereau, Dictionnaire Univ. des litt. P. 1884. 2e éd.

[zu Hypermnestre] **Mentzel**, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1882 (= Archiv f. Frkfs. Gesch. u. Kunst. N. F. 9).
[zu Guillaume Tell] **Rossel**, Histoire litt. de la Suisse Romande II, 233.
Roethe, Die dramat. Quellen des Schillerschen „Tell" (= Festg. f. Hildebrand). Lzg. 1894.
(**Zurlauben**), Guillaume Tell. Paris 1767.
Haller, Bibliothek der Schweizergesch. 1787 Bd. V. (biblicgr. Werk).
Vischer, Die Sage v. d. Befreiung der Waldstätte. Leipzig 1867.
Rochholz, Tell u. Geßler in Sage u. Gesch. Heilbronn 1877.
[zu Barnevelt] **Motley**, The Life and Death of John of Barneveld. 2 vols. London 1874.
Grœn van Prinsterer, Maurice et Barnevelt. Utrecht 1875.

Ausgaben.

(Nicht zugängliche mit * bezeichnet).

SAMMELAUSGABEN.

1. — **Oeuvres** de A.-M. Le Mierre, de l'Académie Française, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de cet auteur, par René Périn. Paris, Maugeret fils etc. **1810**. — 3 vols. Einzige vollständige Ausg., leider durchaus nicht zuverlässig; willkürl. Änderungen bes. am Texte von HYP. u. GT. nachzuweisen. Keine chronol. Anordnung der Trag.
2. — **Oeuvres Choisies** de Lemierre. Ed. stéréot. Paris, P. Didot l'aîné. **1811**. — 2 vols, mit Notiz, von **Fayolle** unterzeichnet. Enthält, sämtl. im 1. Bd., vollständig HYP. GT. VM., und Fragmente von ID. BA.
3. — **Théâtre** de Lemierre contenant les tragédies de (folgt Aufzählg.) a Paris chez Duchesne an VIII (= **1799/1800**) de la Rép. fr. — 2 vols. Ist nicht identisch mit No. 7. Das Expl. der K. Bibl. Berlin besteht aus lauter z. T. zu identifizierenden Einzelausgaben, mit bes. Seitenzahl. Inhalt, Bd. I: HYP. ID. T. (= No. 18), AX. (von dem gewöhnl. Text grundverschieden; Nachdruck?). — Bd. II: GT. (nicht = No. 30, doch gleicher Text). VM. (= No. 34). BA. — Dazu in Bd. I: Notice nécrologique.

4. — **Répertoire général** du Théâtre Fr. t. 28. Second ordre. Paris et Versailles **1813.** — Enthält Notice über L., HYP. u. VM.
5. — **Répertoire général** du Théâtre Fr. (théâtre du 2d ordre, tragédies t. IV. V.) Paris Nicolle **1818.** — Enthält HYP. (t. IV), VM. (t. V).
6. — **Théâtre** de Lemierre. Edition-Touquet. Paris **1822.** — Enthält HYP. GT. VM., sowie das einzige mir zu Gesicht gekommene Bildnis des Dichters, mit hängendem Schnurr- und Kinnbart und einem unmöglichen Kostüm, wohl Fantasie.
*7. — **Théâtre.** Paris **1795.** (von Quérard erwähnt).
*8. — **Répertoire** du Th. Fr. éd. Petitot t. VI. **1804** (in Göttingen).
*9. — **Nouvelle Bibliothèque** des Classiques Français. P. chez le Libraire Lecointe. **1829.** (zeitlich der letzte mir bekannte Druck L.'s).

EINZELAUSGABEN.

HYPERMNESTRE Premiere: 31. Aug. 1758.

*10. — Paris 1759. — Originalausgabe.
*11. — Amsterdam 1759. — Nachdruck.
12. — Avignon (Chambeau) 1759. 46 S. — do.
13. — Dresde (Gröll) 1764. 61 S. — „Représentée par les Comédiens Français de la Cour sur le nouveau Théâtre de S. A. Electorale de Saxe".
14. — Bergamo 1776, 96 S. — „L'Hipermestra tragedia del Signor Le Mierre Tradotta dal Francese". (s. Text S. 12 f.).
15. — Amsterdam 1786. 56 S. — „Treurspel. Naar het Fransche van den Heere Le Mierre" (noch ohne die Änderungen des folgenden)
*16. — Paris 1786. — mit Besserungen des Verfassers?
*17. — Paris 1789. Dritte Originalausg., do?

Außerdem in No. 1—9.

TEREE. Premiere 25. Mai 1761. — Reprise 28. Febr. 1787.

18. — Paris 1787, 90 S. — identisch mit dem Druck in No. 3; außerdem in No. 1. (7?)

IDOMENEE. Premiere 13. Febr. 1764.

*19. — Paris 1764. — Orig. ausg.

Außerdem in No. 1. 3. (7?), Fragmente in No. 2.

ARTAXERCE. Premiere 20. Aug. 1766. — Reprise 1777.

20. — Paris (Vallat-La-Chapelle) 1768. IV + 86 S. — Auf S. III folgendes Vorwort vom Vf.: Cette Tragédie n'a de commun avec celle du célèbre Métastase, que le sujet et la catastrophe; je ne ferai point de réflexion sur le nouvel Artaxerce: j'ai toujours tâché de fondre mes Préfaces dans mes Pièces, d'ajoûter dans

la bouche de mes personnages ce qui pouvoit satisfaire aux objections, et de profiter ainsi des critiques au lieu d'y répondre.

*21. — Paris 1778. — Zweite Originalausg., wohl nicht gleich dem Druck in No. 3, der zu stark von No. 20 abweicht.

Außerdem in No. 1. 3. (7?)

BARNEVELT. Premiere 30. Juni 1790.
Die Existenz eines Nachdruckes schon aus dem Jahre 1766 ist unsicher, ebenso:

*22. — Lyon 1784.

23. — Paris 1791. XVI + 108 S. — Originalausg., = No. 3?

Außerdem in No. 1. 3. (7?), Fragm. in No. 2.

GUILLAUME TELL. Premiere 17. Dez. 1766. — Repr. 1786 u. 1790.

*24. — Neuchatel 1767. — Originalausg. Der wahre Druckort Paris?

25. — Yverdon 1767, 86 S. — Auf dem Titel falsches Premierendatum; willkürlicher Nachdruck.

*26. — Genève 1767. „Théâtre Franç. t. I" (Haller V, No. 79).

*27. — Neuchatel 1776. — Zweite rechtmäß. Ausg. noch ohne die „Umarbeitung".

*28. — Leyden 1779. — holländ. Übs.

*29. — La Haye 1781. — Im Vorwort des flgd. erwähnter Nachdruck.

30. — Neuchatel 1783. VI + 78 S. — „Nouvelle Edition", authentisch; wohl, wie No. 24, in Paris gedruckt.

*31. — Neuchatel 1789. — In Zürich vorhanden, aber wegen der Tellausstellung im Sommer 1904 nicht verliehen. Erster Druck der neuen Version?

32. — Neujahrs-Blatt von der Stadtbibl. in Winterthur. Auf das Jahr 1878. Lemierres Wilhelm Tell, übersetzt von Dr. G. Geilfus. o. O. o. J. 40 S., worunter 7 S. Vorwort, sowie Varianten nach den in Zürich vorhandenen Ausg. 27 und 31. — In Blankversen. Die Vorrede ist wenig gründlich, und es ist zu bedauern, daß diese Arbeit, die nicht so bald wiederholt werden wird, auf den höchst unzuverlässigen Druck No. 25 basiert wurde.

Außerdem in No. 1. 2. 3. 6. (7—9?)

LA VEUVE DU MALABAR. Prem. 30. Juli 1770. — Repr. 29. Apr. 1780.

*33. — Paris 1770. — Orig.-Ausg.

34. — Paris 1780. 96 S. — Identisch m. d. Druck in No. 3.

35. — Paris (chez la Veuve Duchesne) 1780, VIII + 92 S. — gleiche Approbation und Permission wie d. vorige, von dem es nur durch andre Druckanordnung abweicht.

*36. — Avignon 1791. — Nachdruck.

Außerdem in No. 1—6. (7—9?); vgl. Text S. 100 f.

CERAMIS. Prem. 29. Dez. 1785. — Ungedruckt.
VIRGINIE. Ungedruckt und unaufgeführt.

Anhang II.

Bühnenstatistik.

Zahl der Aufführungen der einzelnen Tragödien (nach Joannidès, La Comédie Franç. P. 1900) in den Jahren:

	Hyp		Hyp	T	Jd		Hyp	Ax	GT	VM
		1761	2	1	—	1766	6	10	6	—
		1762	1	—	—	1767	1	2	1	—
1758	16	1763	2	—	—	1768	1	—	—	—
1759	10	1764	5	—	6	1769	8	—	4	—
1760	6	1765	3	—	—	1770	3	—	—	6

	Hyp		Hyp	Ax	VM		Hyp	VM	Cér.
1771	4	1776	3	—	—	1781	7	7	—
1772	1	1777	5	3	—	1782	1	7	—
1773	5	1778	4	—	—	1783	4	6	—
1774	5	1779	3	—	—	1784	3	4	—
1775	8	1780	2	—	32(!)	1785	5	8	1

	Hyp	T.	GT	VM	Cér.	Ba.		Hyp	GT	VM
1786	6	--	5	8	4	—	1791	1	1	6
1787	3	5	1	2	—	—	1792	1	4	4
1788	2	—	—	6	—	—	1793	3	5	2
1789	1	—	—	2	—	—	1801	2	—	—
1790	2	—	4	2	—	7	1802	1	—	—
							1807	—	—	2

Die Gesamtsumme von Vorstellungen im Théâtre Français verteilt sich wie folgt, auf die einzelnen Stücke:

Hyp	T.	Id	Ax	GT	VM	Cér.	Ba.	in Summa:
146	6	6	15	31	104	5	7	320.

Die nebenstehende Tabelle, die die Bühnenbeliebtheit der bedeutenderen Tragiker in den Jahren 1758—93 veranschaulicht, ergibt als Resultat die folgende Rangordnung:

Name [und Zahl der Tragödien]	Debüt	Todesjahr	Gesamtzahl d. Aufführungen	Jahresdurchschnitt
1. Voltaire (ca. 25)	1718	1778	1271	35,3
2. Racine (11)	1664	1699	571	15,8
3. Corneille (20)	1629	1684	457	12,7
4. LEMIERRE (8)	1758	1793	315	8,75
5. Belloy (6).	1759	1775	311	8,8
6. Laharpe (10)	1763	1803	153	4,9
7. Ducis (9)	1768	1816	127	4,88
8. Crébillon (9)	1705	1762	118	3,3
9. Guymond de La Touche (1) .	1757	1760	89	2,5
10 Lamotte (4)	1721	1731	64	1,8
11. Lefranc de Pompignan (1). .	1734	1784	55	1,5
12. Piron (3)	1730	1773	42	1,17
13. Saurin (3)	1750	1781	42	1,17

Gressets und Marmontels Tragödien sind in diesem Zeitraum überhaupt nicht auf dem Théâtre Fr. aufgeführt worden.

Gesamtaufführungszahl der Tragödien

| von: | im Jahre Siebzehnhundert und: | | |

Vita.

Ich, Emil Hans Wienhold, Sohn des Postdirektors Emil Richard Wienhold, ev.-luth. Konfession, wurde am 29. Mai 1882 zu Frankfurt a. O. geboren. Meine Schulbildung genoß ich auf der Gymnasialvorschule zu Liegnitz, den kgl. Gymnasien zu Danzig und Erfurt, sowie dem hzgl. Gymnasium Casimirianum zu Koburg, das ich Ostern 1900 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Darauf bezog ich die Universität Tübingen, wo ich mich dem Studium der neueren Sprachen und Germanistik widmete und Vorlesungen bei den Herren Professoren Bohnenberger, Fischer, Franz, Pfau und Voretzsch hörte. Nach einem Semester wandte ich mich der Universität Leipzig zu, wo die folgenden Herren Professoren und Dozenten meine Lehrer waren: Birch-Hirschfeld, Blondeaux, Brugmann, Deutschbein, Duchesne, Heinze, Hofmann, Köster, Lake, Schmitt, Sievers, Volkelt, Weigand, Witkowski, Wülker, Wundt. Dem romanischen Seminare daselbst gehörte ich 5 Semester (darunter 3 als Senior) dem englischen 4, dem deutschen Proseminare 5 als O. M., und dem philos.-pädagogischen Seminare 1 Semester als A. O. M. an.

Allen genannten Herren fühle ich mich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Birch-Hirschfeld für die Anregung zu dieser Arbeit, die er mit stetem Interesse und freundlichen Ratschlägen begleitet hat.